Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana

Vol. XXV Julio - Diciembre 1960 Núm. 50

PUBLICACIÓN A CARGO DE:

Director-Editor (Managing Editor):
ALFREDO A. ROGGIANO,
State University of Iowa,
Iowa City, Iowa, U. S. A.

Director Literario (1960-1961)
JOHN E. ENGLEKIRK,
University of California,
Los Angeles, Calif., U. S. A.

Secretario-Tesorero

MYRON I. LICHTBLAU,
Hall of Languages,
Syracuse University,
Syracuse 10, New York.

COMISIÓN EDITORIAL (1960-1961):

Alceu Amoroso Lima (Río de Janeiro), Donald D. Fogelquist (Universidad de California, Los Angeles), Ernesto Mejía Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), Helena Percas (Grinnell College, Iowa), Allen W. Phillips (Universidad de Chicago), Aníbal Sánchez Reulet (Universidad de California, Los Angeles), José Vázquez Amaral (Universidad de Rutgers, New Jersey).

MESA DIRECTIVA DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESIDENTE

Francisco Monterde, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

VICEPRESIDENTES

Andrés Iduarte, *Columbia University, New York;*
Marshall R. Nason, *University of New Mexico, Albuquerque;*
Andrés Henestrosa, *Universidad Nacional Autónoma de México.*

DIRECTOR - EDITOR

Alfredo A. Roggiano, *State University of Iowa, Iowa City, Iowa.*

DIRECTOR LITERARIO

John E. Englekirk, *University of California, Los Angeles.*

SECRETARIO - TESORERO

Myron I. Lichtblau, *Syracuse University, Syracuse 10, N. Y.*

COMISION EDITORIAL

Alceu Amoroso Lima (Río de Janeiro), Donald D. Fogelquist (Universidad de California, Los Angeles), Ernesto Mejía Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México), Helena Percas (Grinnell College, Iowa), Allen W. Phillips (Universidad de Chicago), Aníbal Sánchez Reulet (Universidad de California, Los Angeles), José Vázquez Amaral (Universidad de Rutgers, New Jersey).

REVISTA IBEROAMERICANA

PROPOSITOS

Esta REVISTA aspira a constituir, gradualmente, una vital representación de los valores espirituales de la creciente cultura iberoamericana.

Sus directores, así como el Instituto, quieren hacer vivo el lema que cifra el ideal de su obra: A LA FRATERNIDAD POR LA CULTURA.

Se reflejará en sus páginas una clara imagen del pensamiento de Iberoamérica.

NORMAS EDITORIALES

La REVISTA IBEROAMERICANA sólo publicará artículos aceptados por sus directores, quienes serán asesorados por la Comisión Editorial "Ad-hoc". Las ideas contenidas en los artículos que se publiquen pertenecen al autor, quien será único responsable de las mismas.

Se recomienda que en los manuscritos de artículos, notas y reseñas presentados para su publicación se sigan las normas de "The MLA Style Sheet" publicado en *PMLA*, lxvi (1951).

CANJE Y SUSCRIPCIONES

Todo lo referente a CANJE y demás intercambio de publicaciones con casas editoras, instituciones o autores deberá hacerse por intermedio del Director-Editor, y a tal efecto se ruega dirigirse a: ALFREDO A. ROGGIANO, Department of Romance Languages, State University of Iowa, Iowa City, Iowa, U. S. A.

Todo lo referente a SUSCRIPCIONES, compras, órdenes de pago, etc., en que sea menester la intervención de la Tesorería, deberá hacerse por intermedio del Secretario Ejecutivo-Tesorero, y a tal efecto se ruega escribir a: MYRON I. LICHTBLAU, Hall of Languages, Syracuse University, Syracuse 10, N. Y.

SUMARIO

ESTUDIOS

Pág.

JULIO CAILLET-BOIS, Bernal Díaz del Castillo, o de la verdad en la historia 199

PHILIP METZIDAKIS, Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío 229

IVAN A. SCHULMAN, Génesis del azul modernista 251

FRANK DAUSTER, Notas sobre muerte sin fin 273

ESTUARDO NÚÑEZ, Inventario y examen de las traducciones literarias en América 289

NOTAS

FRANCISCO MONTERDE, Julio Jiménez Rueda 303

SEYMOUR MENTON, Sobre influencias en la novela guatemalteca 309

JUAN CARLOS TORCHIA-ESTRADA, Un libro sobre Francisco Romero 317

DOCUMENTOS

DONALD F. FEGELQUIST, La correspondencia entre José Rodó y Juan Ramón Jiménez 327

RESEÑAS 337

ESTUDIOS

Bernal Díaz del Castillo, o de la Verdad en la Historia

La *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* ha conocido extrañas vicisitudes de fortuna en los tres siglos que han transcurrido desde su publicación. A nadie puede sorprender el hecho de que, al principio, el relato del soldado cronista quedara relegado y oscurecido, y que durante los siglos XVII y XVIII se prefirieran la *Conquista de México* de Francisco López de Gómara, o la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís, dechados de agudeza incisiva y de elegancia retórica, respectivamente.

Casi total fue el eclipse de la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* en el siglo XVIII. En la crítica española, salvo la opinión solitaria de Andrés González de Barcia,[1] lo único que por entonces preocupaba era averiguar el valor de la obra como testimonio histórico. Después se despertaría el gusto por esa narración tosca, ingenua y verídica, cuando se marchitaran el ornato de las crónicas cultas, y sobre todo, en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se abrieran paso las ideas estéticas que exaltaban lo natural, primitivo y espontáneo como un nuevo linaje de belleza, antes desconocido.

Significativo es que fuera un historiador extranjero, William Robertson, quien declarara resueltamente que la *Historia verdadera* le pare-

[1] En el *Epítome de la Bibliotheca oriental y occidental, náutica y geográfica* de Antonio de León Pinelo, que añadió y enmendó Andrés González de Barcia, Madrid, 1737-1738, t. II, col. 604.

cía "one of the most singular [books] that is be found in any language."[2] Porque en el extranjero, donde el libro circulaba en el siglo XIX en cuatro lenguas —con varias traducciones en algunas de ellas[3]— creció la marea admirativa que impuso el nombre de Bernal Díaz como caso excepcional en la literatura española. En nuestros días, la *Historia verdadera* se reimprime sin cesar en España y América, y siguen apareciendo traducciones enteras, o abreviadas y modernizadas. Así como alguna carta de Colón se versificó en octavas italianas, se ha compuesto modernamente en lengua inglesa una versión poética que combina los relatos de Bernal Díaz y de Prescott,[4] y en la legión de devotos de nuestro cronista se cuentan poetas distinguidos como Archibald MacLeish, cuyo poema *Conquistador* se inspiró en su lectura, y Saint John Perse.[5]

El soldado de Cortés ha triunfado, pues, sobre los que en vida se atrevieron a disputarle la prioridad en el relato de las hazañas de su jefe y de sus compañeros, y tan completa ha sido su victoria, que sus resultados han llegado a alarmar a algunos de sus antiguos entusiastas.[6] La crítica bernaldista no ha dejado, en más de un siglo de estudios, saldo demasiado fecundo; quien se proponga alinear algunas observaciones seguras y exactas sobre la *Historia verdadera* comprobará que aún dilatan el camino de su investigación graves interrogantes.

No se ha fijado aún el texto indudable; el libro surge de modo mis-

---

[2] William Robertson, *History of America,* 1774, lib. V, n. LXIX.

[3] Además de seis ediciones en español (tres en la capital de México, 1854, 1870, y 1891-92; dos en España, Madrid, 1852-53, y 1862-63; y una en Francia, París, 1837) se tradujo la *Historia verdadera* dos veces al inglés (M. Keatinge, 1800, y John Ingram Lockhart, 1844) e igual número de veces al francés (D. Jourdanet, 1876, y José María de Heredia, 1877-1887), al alemán (P. I. Rehfues, 1843-44; y Karl Ritter, 1849), y al húngaro (Karoly Brozik, 1878, y Mozes Gaal, 1899). Y debe advertirse que algunas de esas traducciones se han reimprimido y abreviado. La lista proviene de la introducción de Joaquín Ramírez Cabañas a la *Historia verdadera de la conquista de Nueva España,* México, 1955, 4ª ed., p. 31-36.

[4] En la introducción de Albert Idell (New York, 1957) se refiere a la versión poética de Kinaham Cornwallis, *The Conquest of Mexico and Peru.*

[5] Saint John Perse confesaba al llegar a los Estados Unidos que, al salir de Francia, había elegido la *Historia verdadera* como libro del que no podía desprenderse.

[6] Ramón Iglesia, que había manifestado su entusiasmo por Bernal Díaz en su estudio *Bernal Díaz y el popularismo en la historiografía española,* en la revista *Tierra Firme,* Madrid, 1935, núm. 4, consideró luego excesivos algunos juicios suyos y los corrigió en *Las críticas de Bernal Díaz del Castillo a la Historia de la conquista de México de López de Gómara:* ambos estudios incluidos en su libro *El hombre Colón y otros ensayos,* México, 1944. Antes, en *Cronistas e historiadores de la conquista de México,* México, 1942, págs. 97-215 había apreciado con simpatía la labor histórica del capellán de Cortés, iluminando rasgos valiosos de su fisonomía compleja de escritor.

terioso, sesenta años después de muerto el autor, y envuelto en enigmas bibliográficos que no han podido explicarse.[7] Sólo contamos con un diagnóstico aproximado de los manuscritos, en cuanto a su fecha y autenticidad, porque está aún inédita una copia descubierta hace un cuarto de siglo, que impide llegar a conclusiones definitivas sobre el problema fundamental de composición de la obra.

No es más fácil el análisis desde otro punto de vista. La *Historia verdadera* es, además de documento histórico, testimonio valioso para el estudio del español de la primera mitad del siglo XVI; y especialmente interesante, porque puede iluminar los primeros pasos en la evolución de la lengua en América.

I

LOS TEXTOS DE LA HISTORIA VERDADERA

El problema de los textos de la *Historia verdadera* y el de la tradición de los manuscritos merece considerarse aunque no pueda resolverse con los datos actuales, porque puede ofrecernos alguna luz para reconstruir el proceso de composición de la obra.

1. Desde el siglo XVII, la crítica ha considerado poco fidedigno el texto de las dos primeras ediciones (1632) que el cronista de la Orden de la Merced fray Alonso Remón preparó antes de morir. Algunas copias de venerable apariencia ofrecían diferentes lecturas que se declararon inmediatamente preferibles. En cuanto se comprobó que el editor había introducido retoques en los originales, sobre todo interpolaciones destinadas a subrayar la participación de su hermano de orden fray Bartolomé de Olmedo en los sucesos de la Conquista, los impresos se descartaron por sospechosos ante los manuscritos intachables.[8] Desgraciadamente, la

---

[7] El primero, que sólo puede enunciarse por ahora, es el de las dos ediciones de la *Historia verdadera*, las dos, obra de fray Alonso Remón —que acababa de fallecer— salidas de la Imprenta del Reino y dedicadas a Felipe IV; una sin fecha, con 212 capítulos y con la portada grabada por Juan de Courbes, y otra de 1632, con el mismo texto y además otro capítulo añadido —se tiene por apócrifo— y con diferente portada. No se sabe cómo explicar estas singularidades. Véase *Historia verdadera*, México, 1904, *Noticias bibliográficas*, I, págs. LXIX-LXXIX, y José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-americana*, I, 340, y 340-351.

[8] Impugnaron la edición príncipe el cronista guatemalteco Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán (1643-¿1700?), tataranieto de Bernal Díaz, el fraile dominico

cuestión es mucho más compleja. Porque hay otras divergencias —además de las señaladas— en las que el texto de las copias aparece en el impreso ampliado, reducido, mejorado, empeorado o distinto, y frente a ellas hay que admitir simplemente —sin perjuicio de las enmiendas interesadas— que el manuscrito que fray Alonso Remón usaba difería de los que han surgido después.

En primer lugar, en la versión del cronista mercedario, la *Historia* aparece dividida en 212 capítulos, con un prólogo fechado el 26 de febrero de 1568 en el que el autor declara: "... se acabó de sacar en limpio de mi memoria y borradores ..."; y advierte además: "... tengo que acabar ciertas cosas que faltan, que aún no se han acabado, va en muchas partes testado, lo cual no se ha de leer", rasgos fundamentales que permite clasificar los manuscritos. No es del todo seguro que esa copia sea la misma que el autor hizo para la Audiencia de Guatemala, y se envió al Consejo de Indias en 1579;[9] pero no puede ser sino la que fray Alonso Remón dijo haber obtenido del Consejero de Indias Lorenzo Ramírez de Prado, en poder de quien estaba todavía en 1629, ya "corregida", según Antonio de León Pinelo.[10]

Sobre la edición de ese manuscrito se han basado todas las reimpresiones españolas e hispanoamericanas, y las traducciones en otras lenguas de los siglos XVIII y XIX, y entre ellas, la de la *Biblioteca de autores españoles,* que popularizó el texto de Fray Alonso Remón y que usaremos principalmente en adelante, en defecto de la edición príncipe, que también hemos consultado.[11]

---

autor del *Isagoge histórico apologético* (¿1700-1711?) y el cronista franciscano fray Francisco Vázquez; los tres notan diferencias con los manuscritos: Fuentes y Guzmán y Vázquez señalan contradicciones entre los caps. 164 y 171 del impreso, que no se observan en las copias, además de otras diferencias, respecto a la participación de fray Bartolomé de Olmedo en la conquista de Guatemala. Fuentes y Guzmán usa un "borrador original" y otra copia en poder de la familia (véase infra, nota 14); fray Francisco Vázquez parece no conocer el "borrador", porque dice que el original tenía 211 capítulos (*Crónica de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús* (1714-1716), ed. *Biblioteca Goathemala,* I, pág. 23.) Alegó estos testimonios y añadió otros para probar las interpolaciones maliciosas de fray Alonso Remón, el historiador mexicano Genaro García, en las *Noticias biobibliográficas* de su edición de la *Historia verdadera,* México, 1904, XII-XIV, LXIX-LXXVII, y apéndice núm. 2, XC-CXVI.

[9] Salvo que se copiara antes de 1568, fecha en que se añadieron los caps. 213 y 214, pero no se enviará a España hasta 1579.

[10] Antonio de León Pinelo, *Epítome de la bibliotheca oriental y occidental,* Madrid, 1629, pág. 75, cit. por Genaro García, loc. cit.

[11] Véase la lista de las ediciones, en Ramírez Cabañas, introducción a su ed. de la *Historia verdadera,* loc. cit.

2. Los manuscritos que atestiguaban fehacientemente la adulteración de los impresos tenían, sin duda, títulos innegables de autenticidad. El llamado "borrador", que se conserva en Guatemala, está autorizado con la firma del autor, se considera autógrafo, y se transmitió durante el siglo XVII como reliquia familiar entre los descendientes de Bernal Díaz, cualidades que contrastan con la historia incierta del primer impreso. La redacción del "borrador" comprende dos capítulos finales añadidos a los doscientos doce de la edición de Remón, y un prólogo distinto del que lleva el impreso: los dos capítulos se agregaron después de 1568; el prólogo, donde el autor dice que tiene ochenta y cuatro años y que ha perdido la vista y el oído, debe haberse compuesto hacia 1580. Puede no haber sido el original, pero se convirtió en borrador, a juzgar por las numerosas enmiendas; y fue la matriz de varias copias.[12] Hay varias descripciones, no muy completas, del "borrador", desde la que le proporcionaron al poeta cubano francés José María Heredia;[13] y, a partir de la edición excelente de Genaro García,[14] sustituyó como único texto auténtico al de la edición príncipe, y lo han reproducido todas las ediciones del siglo XX.[15]

En el manuscrito de Guatemala se reflejan varios períodos de composición de la obra, anteriores y posteriores a la versión independiente que serviría para el primer impreso. Bernal Díaz pasó largo tiempo sobre su *Historia*—unos treinta años; y después de haberse desprendido de la copia que fue a España, siguió revisando el texto, añadiendo o quitando párrafos, alterando, y a menudo incurriendo en repeticiones o perjudicando gravemente el sentido original.[16]

---

12 En el "borrador", a continuación de la firma del autor hay una nota de letra distinta que dice: "Acabóse de sacar esta *Historia* en Guatemala a 14 de noviembre de 1605." Siguiendo la costumbre de anotar al margen de la escritura original los testimonios que se sacan de ella, el copista o el poseedor del manuscrito dejaron constancia de que hubo una copia de esa fecha. Véase además, la nota 18.

13 La primera descripción del manuscrito de Guatemala, en los preliminares de la traducción francesa de José María de Heredia (*Véridique histoire de la conquête de la Nouvelle Espagne*, París, 1877-87, 4 vs.).

14 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España por . . . uno de sus conquistadores*, única edición hecha según el códice autógrafo, México, 1904, 2 vs.

15 Por ejemplo, la modernizada de la "Biblioteca Goathemala", IX, X y XI, con prólogo de Eduardo Mayora, Guatemala, 1933-34, y la traducción de A. P. Maudsley (Londres, 1908, Hakluyt Society). De las restantes, son las mejores, las de Joaquín Ramírez Cabañas: utilizo la de México, 1955 y conozco dos anteriores de 1944 y 1950.

16 En general, el texto de Guatemala amplifica el de la edición príncipe, pero en algunos lugares ocurre lo contrario. Las más largas refundiciones ampliatorias se encuentran en los caps. I, VIII, y CXLII; se ven claras las dos redacciones inde-

3. Casi treinta años transcurrieron después de la aparición del manuscrito de Guatemala en la edición de Genaro García, cuando se descubrió en Murcia el manuscrito, hasta entonces desconocido, de José Alegría, aún inédito.[17] Por lo que parece de las descripciones muy incompletas que se han publicado, esa nueva copia no modificaría fundamentalmente el estado actual del problema, aunque será preciosa para depurar el texto de la futura edición crítica, puesto que sería el "traslado en limpio" que Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán conoció en poder de la familia de Bernal Díaz,[18] desciende del "borrador" y completa su sentido.[19]

En resumen, conservamos a través de los manuscritos, rastros de dos etapas en el larguísimo proceso de composición de la *Historia:* a) la que reflejaría, aproximadamente, la edición príncipe, si pudiéramos depurarla de sus enmiendas interesadas: es la versión más antigua, con un texto más breve, que Bernal Díaz debió juzgar perdida en España; y b) la que el autor siguió corrigiendo casi treinta años, representada por el "borrador", corregido con el manuscrito de Alegría, y cotejado con el impreso.

---

pendientes, en los caps. VIII y LXXXIII, y sobre todo, en el cap. CCIII donde, afortunadamente han quedado los dos textos: el que está tachado y se reproduce en nota, coincide con la edición príncipe, que en este caso ofrece una lección más clara y completa. *Historia verdadera,* ed. García, II, 430-31.

17 En el Centro de Estudios Históricos de Madrid se preparaba por entonces una edición crítica de los textos de Guatemala y de la primera edición, y cuando estaba bastante avanzada la tarea, hubo que rehacerla, ante el hallazgo de la nueva copia de Alegría; desgraciadamente, el trabajo se interrumpió por el éxodo de los colaboradores en 1935, y no se ha completado hasta ahora. El único tomo de la edición crítica que ha aparecido, lo publicó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, Madrid,* MCMXL.

18 Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, loc. cit., habla de un "traslado en limpio que se sacó por el que se envió a España para la primera impresión, para remitir duplicado, que, no habiendo ido, conservan los hijos de doña María del Castillo, los deudos, autorizado por la firma del Sr. don Ambrosio Díaz del Castillo . . . Deán que fue de esta Santa Iglesia Catedral primitiva de Goathemala".

19 Según Carmelo Sáenz de Santa María, esa copia es la que se envió a España a ruego de Juan Bautista Muñoz hacia 1797: la considera "hecha a la vista del autor y conforme con sus últimas opiniones, o una copia hecha a comienzos del siglo siguiente (la de 1605) veinte años después de la muerte de Bernal Díaz . . ."; y "representa . . . la redacción definitiva del códice de Guatemala, después de cumplidas escrupulosamente las indicaciones (correcciones, tachaduras, marginales) en que es tan prolijo el autógrafo," *Miscelánea americanista,* Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo, Madrid, 1951, págs. 363-381. Según Ramírez Cabañas (ed. cit.), sin embargo, el manuscrito Alegría concluye con el cap. 212, lo que obliga a pensar que se desprendió del borrador de Guatemala al mismo tiempo que la copia de fray Alonso Remón, y sin duda hacia 1568.

II

BERNAL DÍAZ, VEINTE AÑOS DESPUÉS DE LA CONQUISTA DE MÉXICO

Hacia mediados del siglo XVI, Bernal Díaz del Castillo sobrevivía como testigo excepcional de los sucesos de la conquista de Nueva España. En esa nobleza de Indias, que graduaba sus títulos según la antigüedad de su llegada a la tierra, y de acuerdo con las batallas libradas, Bernal Díaz llegó a sobrepasar a todos los que quedaban: era el más "antiguo", y además, podía certificar su asistencia a ciento diez y nueve combates, que contaba y recontaba sin cesar, con diferentes resultados, en cuanto los enumeraba; sólo en cincuenta y tres se había hallado Julio César, a juzgar por los *Comentarios* afirmaba orgullosamente.[20]

Aunque admitiera que él había sido originariamente uno de los soldados oscuros y pobres —no tenía encomiendas en Cuba, ni era de los "principales"— en la vejez se consideraba ennoblecido con sus méritos más que suficientes, porque finalmente, como nos dice previniendo reparos: "...éramos todos los más, hijosdalgos, aunque algunos no pueden ser de tan claros linajes; porque vista cosa es que en este mundo no nasçen todos los hombres yguales, ansí en generosidad como en virtudes."[21]

Como a ningún otro entre los vivos, le había correspondido casualmente intervenir en las dos primeras —y poco provechosas— armadas de exploración (de Francisco Hernández de Córdoba, 1517; y de Juan de Grijalva, 1518); había estado también en el tercer viaje, en el decisivo e inolvidable de Hernán Cortés, y no había faltado a las peripecias más importantes (ninguna como los noventa y tres días de asedio a la gran ciudad de Tenochtitlán); y todavía, sin mencionar algunas expediciones intermedias, había interrumpido su retiro para culminar sus trabajos marchando con Hernán Cortés a la desastrosa expedición a las Higueras (1524-1526).

Podía, pues, decir una y otra vez, golpeándose el pecho:

> Digo que ningún soldado pasó a esta Nueva España tres veces arreo, una

---

[20] En la edición de Remón decía "Por manera que a la cuenta que en esta relación hallarán, me he hallado en ciento diez y nueve batallas y reencuentros de guerra, y no es mucho que me alabe de ello, pues es la pura verdad" ... *(B.A.E.,* XXVI, 317): en la redacción del ms. de Guatemala, en ese capítulo, totalmente refundido, ese párrafo final desapareció, sustituido por otra enumeración de batallas, que duplica y se añade a la anterior (ed. Genaro García, II, 501-507).

[21] *Historia verdadera,* ed. García, II, cap. CCVII, 473.

> tras otra como yo: por manera que soy el más antiguo descubridor y conquistador que hay en Nueva España, puesto que muchos soldados pasaron dos veces a descubrir, la una con Juan de Grijalva, ya por mí memorado, y la otra con el valeroso Hernán Cortés, mas no todas tres veces arreo, porque si vino al principio con Francisco Hernández de Córdoba no vino la segunda con Grijalva ni la tercera con el esforzado Cortés.[22]

Y podía también añadir:

> ...entre los fuertes conquistadores mis compañeros, puesto que [aunque] los huvo muy esforçados, a mí me tenían en la cuenta dellos, y el más antiguo de todos; y digo otra vez que yo, yo, y yo —dígolo tantas veces— que yo soy el más antiguo y lo he servido como muy buen soldado a Su Majestad.[23]

¿Cuántos quedaban, de tantos compañeros suyos, soldados o capitanes esforzados, famosos o anónimos?:

> ...de quinientos cincuenta soldados que pasamos con Cortés de la isla de Cuba no somos vivos hasta este año 1568 que estoy trasladando mi relación sino cinco, que todos los demás murieron en las guerras ya por mí dichas, en poder de indios, y fueron sacrificados a los ídolos y los demás murieron de sus muertes...; y los sepulcros... digo que son los vientres de los indios que los comieron las piernas e muslos, e brazos, y molledos, y pies y manos, y lo demás fueron sepultados.

De los mil trescientos que pasaron con Pánfilo de Narváez —sin contar marineros— quedaron diez u once; de los de Garay —unos mil doscientos— los más habían muerto sacrificados por los indios en Pánuco; y de los quince que llegaron con Lucas Vázquez de Ayllón no sabía que ninguno viviera. Son palabras del autor, en diálogo con la Fama, a quien irónicamente presenta en una alegoría, deseosa de conocer los palacios, blasones y sepulcros de los conquistadores de México.[24]

> ...Y hágoos saber, excelente Fama —añade— que de todos los que he recontado ahora somos vivos de los de Cortés cinco, y estamos viejos y dolientes de enfermedades, y, lo peor de todo, muy pobres y cargados de hijos e hijas para casar, y nietos con poca renta y así pasamos nuestras vidas con trabajos y miserias...[25]

---

[22] Párrafo añadido al cap. I: no aparece en la versión de Remón, y sí en la de Guatemala (*B.A.E.*, XXVI, 1 y ed. García, I, 6-7).
[23] *Historia verdadera*, ed. García, II, CCX, pág. 484.
[24] *Historia verdadera*, ed. García, II, CCX, pág. 485.
[25] *Op. cit.*, cap. CCX, pág. 486.

Ése era el alarde de los restantes hacia mediados de siglo, y Bernal Díaz creía de su deber asumir la voz de esa muchedumbre de sombras de mártires oscuros, que era capaz de evocar uno por uno, con sus figuras, sus apodos y sus cualidades características.[26]

No le habían faltado decepciones, luego de ganada la ciudad de México. Bien recompensado, al principio, por Cortés y por Gonzalo de Sandoval, los dos jefes a quienes más quería,[27] con fructíferos pueblos de indios, se los quitaron bruscamente, y obtuvo otros menos valiosos en compensación, después de largas reclamaciones,[28] pero siguió insistiendo en ello por muchos años, y consiguió mejoras sucesivas, aunque sus quejas puedan hacernos creer lo contrario. Además, desde 1535 su matrimonio con Teresa Becerra, hija de uno de los encomenderos ricos de Guatemala, debe haber contribuido a darle cierta holgura.

Es significativo, por ejemplo, que a partir de cierta fecha no aspirara sino a cargos honoríficos; en 1542 pretendía el nombramiento de "criado de Su Majestad", y en 1558 y en 1567 usaba ese título; fue regidor del cabildo en la Villa del Espíritu Santo, en Tabasco, hasta su primer viaje a España (1540), y volvieron a elegirlo a su regreso en la ciudad de Santiago de Guatemala, donde fue vecino los restantes años de su vida, hasta 1584; era, además, "fiel ejecutor" de la Audiencia (1558); pidió el cargo en perpetuidad, y lo logró.

Además de los méritos que alegaba, no le faltaron valedores en México —Cortés, el primer Virrey; el presidente de la Segunda Audiencia, Sebastián Ramírez de Fuenleal—; y los tuvo también en la Corte. A menudo se enredaba en pleitos con las autoridades locales y elevaba sus reclama-

---

[26] *Historia verdadera,* cap. CCV, ed. García, "De los valerosos capitanes y fuertes y esforzados soldados que pasamos desde la isla de Cuba con el venturoso y animoso Don Hernán Cortés, que después de ganado México fue Marqués del Valle y tuvo otros dictados", y cap. CCVI, "De las estaturas y proporciones que tuvieron ciertos capitanes y fuertes soldados y de qué edades serían cuando venimos a conquistar la Nueva España", págs. 445-472.

[27] Hernán Cortés le dio en encomienda el pueblo de *Tlalpa* en Tabasco (1522) y después recibió el de *Chamula,* en Chiapas, y dos estancias (1523), que le quitaron Baltasar de Osorio y Diego de Mazariegos para agregarlos a las nuevas gobernaciones de Tabasco y Chiapas respectivamente (1527).

[28] Recibió en cambio *Gualpitán* y *Micapa* en Cachula, y *Popoloapán* en Cintla, del tesorero Alonso de Estrada (1529). En 1540 marchó a la Corte con probanzas de servicio y cartas —una de Cortés, y otra del Virrey— y obtuvo reales cédulas de recomendación. En 1550 tenía encomiendas en *Zacatepeque, Juanagazapa,* y *Misten,* sin contar las que su mujer Teresa Becerra, hija de uno de los más ricos conquistadores de Guatemala, había heredado de su padre. Véase *Historia verdadera,* ed. México, 1955. Introducción Ramírez Cabañas, I, 12, y apéndice II.

ciones a España, donde también tenía amigos influyentes: era deudo suyo el licenciado Gutiérrez Velázquez, del Consejo de Indias, y tenía vieja amistad desde los años de Cuba con el P. Las Casas, con quien sostenía correspondencia.[29]

En 1559, varios testigos de la información de su hijo Francisco Díaz del Castillo describen su casa como la de un encomendero rico, y uno de ellos dice que por entonces Francisco "padece necesidades hasta que suceda por muerte al dicho su padre en la encomienda de los indios".[30] En consecuencia, hay que conceder muy relativo valor a las repetidas quejas de Bernal Díaz, atribuyéndolas a su índole descontentadiza, que así como le provocaba conflictos con sus vecinos, también debía deformarle apasionadamente su visión de los hechos en que había participado.

Era un soldado que conservaba celosamente intactos los resabios adquiridos en la milicia, y que probablemente cultivara esos rasgos de su fisonomía, como los más notables entre los suyos, puesto que se relacionaban con los más honrosos años de su vida.

Son muy conocidos los trazos caricaturescos de la imagen del *soldado* en la comedia y la novela picaresca española en los siglos XVI y XVII: algunos reconocemos en la de Bernal Díaz. Por ejemplo, dice:

> ... quedé tan acostumbrado a andar armado y dormir de la manera que he dicho, que después de conquistada la Nueva España tenía por costumbre de me acostar vestido y sin cama, e que dormía mejor que en colchones. E agora, cuando voy a los pueblos de mi encomienda no llevo cama, e si alguna vez la llevo no es por mi voluntad sino por algunos caballeros que se hallan presentes, porque no vean que por falta de cama la dejo de llevar, mas en verdad que me echo vestido en ella; y otra cosa digo, que no puedo dormir sino un rato por la noche, que me tenga de levantar a ver el cielo y estrellas e me he de pasear un rato al sereno, y esto sin poner en la cabeza cosa ninguna de boñete ni paño, y gracias a Dios, no me hace mal por la costumbre que tenía.[31]

Le había tocado ser testigo y actor en una de las más estupendas hazañas que el hombre haya cumplido; había ayudado a alcanzar enormes

---

[29] *Historia verdadera,* ed. Ramírez Cabañas, docs. cit. en apéndice, II, págs. 433-477.

[30] Ya reaccionaron contra la leyenda de la pobreza de Bernal Díaz, Ramírez Cabañas, introducción a su ed. de México, 1955, págs. 11-13, y Ramón Iglesia, *Introducción al estudio de Bernal Díaz del Castillo y de su Verdadera historia,* en *El hombre Colón y otros ensayos,* págs. 109-111.

[31] *Historia verdadera,* ed. García, I, pág. 353.

riquezas,[32] que pocos habían gozado y a los más se les habían escurrido de entre las manos al punto de reunirlas. Con la carga de ese recuerdo, no podía fácilmente acomodarse a una existencia comunal, de holgada medianía, sin bruscas transiciones ni sobresaltos. Hay que imaginarlo en esos años, tan poco avenido con la tranquilidad monótona de Guatemala, como podría estarlo un veterano de la guardia de Napoleón, retirado a una granja de provincia en tiempo de Luis Felipe.

Tendía a exagerar las molestias de su condición actual, y se lamentaba de ello, como todos los sobrevivientes de la conquista, los ricos y los pobres.[33]

En una carta a fray Bartolomé de las Casas se presentaba "viejo, y muy cargado de hijos e de nietos, e de mujer moza, e muy alcanzado [apremiado de dinero] por tener probe tasación [en los tributos que le correspondían por los indios] . . .[34] Y en su *Historia:*

> . . . diré con tristeza de mi corazón, porque me veo pobre y muy viejo y una hija para casar: y los hijos varones grandes y con barbas, y otros por criar, y no puedo ir a Castilla ante Su Majestad para representarle cosa cumplida a su real servicio y también porque me hagan mercedes, pues se me deben bien debidas . . .[35]

Bernal Díaz del Castillo tenía cincuenta y cuatro años cuando volvió de su segundo viaje a España en 1550, después de asistir a la Junta de Valladolid, como el "conquistador más antiguo de la Nueva España";[36] la opinión del soldado de Cortés había alternado allí con las de personas

---

32 ". . . después que el rey Salomón fabricó y mandó hacer el sacro templo de Jerusalem con el oro y plata que le trajeron de las islas Tarsis, Ofir y Saba no se ha oído en ninguna escritura antigua que más oro y plata y riquezas hayan ido cotidianamente a Castilla que destas tierras . . ." *Historia verdadera,* CCX, pág. 484.

33 Como ejemplo, véase la relación quejumbrosa que todos los conquistadores —con indios o sin ellos— hicieron al Virrey Antonio de Mendoza ante la perspectiva de un nuevo reparto, y que transcribe Francisco A. de Icaza, *Diccionario biográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España,* Madrid, 1923, 2v.

34 *Historia verdadera,* ed. México, 1955, II, pág. 453.

35 *Historia verdadera,* ed. García, II, cap. CCX, pág. 484.

36 Joaquín Pardo fue el primero en advertir que estaba equivocada la fecha de 1542 que desde Genaro García en adelante se aceptaba para el nacimiento de Bernal Díaz, y propuso la de 1496, apoyándose en probanzas inéditas en el Archivo Colonial de Guatemala, *Historia verdadera,* ed. México, 1955, II, pág. 477. Ramón Iglesia (op. cit., 102) considera que debe ser 1495 ó 1496, teniendo en cuenta que en la información de Leonor de Alvarado (4/VI/1563) dice tener 67 años. Adviértase, además, que en carta al Rey (29/I/67) confiesa tener 72 años, lo que no daría 1495.

tan graves como fray Bartolomé de las Casas y su compañero de cruzada fray Rodrigo de Ladrada; Vasco de Quiroga, obispo de Michoacán; el licenciado Pedro de la Gasca; fray Tomás de San Martín, obispo de Charcas; y los miembros del Consejo de Indias.

A su vuelta, en Guatemala, se puso a la tarea de poner por escrito sus recuerdos, si no había comenzado antes esa tarea; en todo caso, la continuó con mayor seguridad en sí mismo.

Alonso de Zorita, oidor en la Audiencia de los Confines entre 1553 y 1557, dice en su *Historia de la Nueva España:*

> Bernal Díaz del Castillo, vecino de Guatemala, donde tiene buen repartimiento ... me dijo ... que escribía la historia de aquella tierra, y me mostró parte de lo que tenía escrito; no sé si lo acabó, ni si ha salido a luz.[37]

En 1563, en la información de Inés de Alvarado, el mismo Bernal Díaz, "vecino y regidor de Guatemala" se remite para justificar sus dichos sobre la guerra de Tlaxcala a *"un memorial de guerras"*, que tiene escrito.[38]

Ya sabemos que, a juzgar por los capítulos finales y el prólogo de la edición príncipe, la primera redacción de la obra estaba concluida en 1568, y que siguió enmendando y corrigiendo sus manuscritos por muchos años; en 1579 ó 1580 antepuso a su historia un breve prólogo ("porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oir")[39] con lo que, como vemos, la *Historia* se nos presenta siempre en proceso de refundición por casi treinta años.

Casi al mismo tiempo, Juan Rodríguez Cabrillo de Medrano, testigo en la información de Bartolomé Becerra (1579), para manifestar su conocimiento de las campañas de Bernal Díaz, se apoya en "una crónica que el dicho ... ha escrito y compuesto de la conquista de toda la Nueva España, que se envió a Su Majestad el rey don Felipe nuestro señor, la cual este testigo ha visto y leído."[40] Cuando murió, en 1584, después de haber añadido dos capítulos, uno sobre los esclavos en Nueva España, y otro de reseña de los gobernadores de México, no había concluido su propósito de redactar otro sobre las autoridades eclesiásticas.

---

37 Cit. R. Iglesia, *El hombre Colón*, pág. 105.

38 Probanza de Inés de Alvarado, *Historia verdadera*, México, 1955, II, págs. 433-36.

39 *Historia verdadera*, ed. Genaro García, t. I. pág. 3.

40 *Historia verdadera*, México, 1955, II, pág. 464.

Escribía despaciosamente, volviendo sobre lo escrito, pidiendo informes a los conquistadores de México, y sin otro plan que el de los "memoriales" de soldados, limitados a la mera sucesión de los hechos y comentario de las relaciones epistolares.

Para él ése fue siempre un libro abierto, como que su materia era inagotable, y porque no pensaba ajustarse a ninguna estructura historiográfica que pudiera imponerle la tradición literaria. "*Estos no son cuentos viejos ni de muchos años pasados* [es decir, leyendas], *de historias romanas, ni ficciones de poetas*"[41] decía recapitulando y echando una mirada sobre sus apuntes. No admitía que fueran *leyendas;* pero tampoco, *literatura,* ni debía juzgarse por sus normas ni ajustarse a sus exigencias.

Como lo que escribía era un memorial de servicios, el relato tomaba naturalmente intención ejemplar, y continuamente dejaba ver el propósito de servir de alegato. Así por ejemplo, concluye la narración de la expedición de Hernández de Córdoba:

> ...y diré que todos los soldados que fuimos en aquel viaje gastamos la pobreza de hacienda que teníamos, y heridos y empeñados volvimos a Cuba; y cada soldado se fue por su parte y el capitán luego murió; estuvimos muchos días curando heridas, y por mi cuenta hallamos que murieron cincuenta y siete. Y esta ganancia trajimos de esta entrada y descubrimiento.[42]

Y también se convertía en frecuentemente desordenada enumeración, algo así como los alardes, en los que el capitán contaba a los hombres, los caballos, y las armas antes o después del combate (cap. XXVIII y XXIII).

Cuando comenzó su narración, lo hizo directamente, sin introito, contando los sucesos de su viaje a las Indias: "En el año 1514 salí de Castilla en compañía del gobernador Pedro Arias de Avila...", para concluirla con la muerte de Cortés (cap. CCIV), nómina de conquistadores (cap. CCV y CCVI) y relación de las batallas a las que el autor había asistido (cap. CCXII). Así era la primera redacción, la que refleja la edición príncipe.

Cuando Bernal Díaz vuelve sobre sus borradores, después de 1568, ha crecido en importancia: no es ya solamente uno de los que él llama "conquistadores verdaderos" y "sobresalientes"; era "el más antiguo"

---

[41] *Historia verdadera,* cap. CCXII, pág. 317.
[42] *Historia verdadera,* cap. I.

en un grupo de cinco. Tenía una situación económica segura, había recibido distinciones, y pedía otras, para que en su persona se desagraviara a sus compañeros muertos sin recompensa. Y como ya sabe que él sólo puede ofrecer un relato verídico —hermoso porque es verdadero— y se siente por encima de los cronistas rivales, ensaya un breve prólogo distinto del anterior, porque ahora la suya es una "crónica" y no ya un "memorial":

> Notando he estado cómo los muy afamados coronistas antes que comiencen a escribir sus historias hacen primero su prólogo y preámbulo con razones y retórica muy subida para dar luz a sus razones, porque los cuidosos lectores que las leyeren tomen melodía y sabor de ellas; y yo como no soy latino, no me atrevo a hacer preámbulo ni prólogo de ello . . .[43]

Modificará también el comienzo original, para colocarse él en primer lugar, como actor y autor, con su patria y genealogía:

> Bernal Díaz del Castillo, vecino y regidor de la muy leal ciudad de Santiago de Guatemala, uno de los primeros descubridores y conquistadores de la Nueva España y sus provincias, y Cabo de Honduras e Higueras, que en esta tierra así se nombra, natural de la muy noble e insigne villa de Medina del Campo, hijo de Francisco Díaz del Castillo, regidor que fue de ella, que por otro nombre se llamaba el Galán, y de María Rejón, su legítima mujer, que hayan santa gloria . . .[44]

En resumen, la *Historia verdadera* no es la obra indignada y rápida que un viejo conquistador escribe ex abrupto, confiado en su memoria felicísima, y que se lanza a escribir, sólo para desmentir los errores que ha encontrado en varios libros sobre la conquista, cuyos autores no han salido de Europa, y donde los hechos aparecen deformados: ha llegado a decirse que "la indignación le hizo autor".

Es un libro muchas veces releído y revisado, durante largos años, y se pensó inicialmente como una minuciosa relación de méritos y servicios. Cuando se planeó, el autor no había visto obras impresas sobre los sucesos que contaba; y tampoco creía necesitar auxilio alguno para recordar hechos que no hacía sino revivir, como si lo que estuviera pasando fuera nada más que el epílogo de esos años luminosos.

A sus contemporáneos, los vecinos de Guatemala, podía sorprender-

[43] *Historia verdadera*, ed. García, I, 3.
[44] *Historia verdadera*, ed. García, I, 4.

les esa memoria especializada en recordar nombres y figuras —la del militar, como la del profesor— y a ellos se dirige para darle ejemplos ilustres de ese hábito contraído en la vida de soldado:

> ... decían las historias que dellos han escrito que Mitrídates, rey del Ponto, fue uno de los que conocían a sus ejércitos, y otro fue el Rey de los epirotas, y por otro nombre se decía Alejandro. También dicen que Aníbal, gran capitán de Cartago, conocía a todos sus soldados, y en nuestros tiempos, el esforzado y gran capitán Gonzalo Hernández de Córdoba conocía a todos los más soldados que traía en sus capitanías; y así han hecho otros capitanes.[45]

No hay que olvidar además que esas figuras estaban aferradas al recuerdo de un lapso de muy pocos años (1517-1524), los únicos intensos y dignos de recordarse, la limitada zona de luz de su existencia mediocre:

> Y más digo, que si como ahora los tengo en la mente y sentido y memoria supiera pintar y esculpir sus cuerpos y figuras y talles y maneras y rostros y facciones como hacía aquel muy nombrado Apeles, o los de nuestro tiempo Berruguete y Miguel Angel y el muy afamado burgalés que dicen que es otro Apeles, dibujara a todos los que tengo dicho al natural o según entraba en las batallas, y el ánimo que mostraba cada uno.[46]

III

Los "memoriales" de Bernal Díaz y las "crónicas" europeas

Aislado en una pequeña capital de provincia, sabiéndose uno de los pocos sobrevivientes de la gran aventura, quizá descartara la posibilidad de que alguien —¿quién sino él?— pudiera atreverse a tamaña empresa, la de contar sucesos intrincados, describir escenarios nunca vistos, transcribir con exactitud —aproximada— increíbles nombres indígenas ...

---

[45] *Historia verdadera, B.A.E.,* CCVI, 308b; parte del párrafo se repite en el cap. CCIX, 310b. Lo mismo, con variantes de detalle, en la ed. de Genaro García, II, 472 y 480.

[46] *Historia verdadera,* loc. cit., en ambas ediciones. Y poco antes, dice: "no es mucho que se me acuerde ahora sus nombres, puesto que éramos quinientos cincuenta compañeros que siempre conversábamos juntos, así en las entradas como en las velas y en las batallas y reencuentros de guerra, y los que mataban de nosotros en tales batallas, y cómo los llevaban a sacrificar, por manera que comunicábamos los unos con los otros, en especial cuando salíamos heridos de algunas muy sangrientas y dudosas batallas, echábamos menos los que allí quedaban muertos".

Podía, pues, considerar reservado para él ese período de historia que nadie intentaría por la dificultad, y estaba en el ímprobo pero grato trabajo de recomponer el enorme rompecabezas de sus anécdotas innumerables, fracasando siempre ante el gran esfuerzo de no perderse en los detalles o de no repetirlas más de una vez, cuando cayeron en sus manos varios libros imprevisibles para él, donde con la soberana facilidad del que sabe muy poco aunque tiene el secreto literario de expresarlo con elegancia, vio resueltas todas sus ideas.

No sabemos cuánto había avanzado en la composición de su obra cuando eso le ocurrió. En la primera redacción, en la del primer impreso ello parecía ocurrir cuando había concluido de contar las expediciones de Hernández de Córdoba y Juan de Grijalva (cap. XVII), y así lo ha dado por cierto la crítica.[47] Pero debe advertirse que en capítulos anteriores aparecen varias menciones de esos libros,[48] lo que impide decidir con certeza: no es imposible que los leyera, cuando había avanzado bastante en la tarea, y volviera sobre las primeras páginas para intercalar sus observaciones indignadas.

Sea cuando fuera, ese acontecimiento lo puso en la coyuntura de considerar sus memoriales desde una perspectiva literaria que no había contemplado, con todas las perplejidades e incomodidades de la nueva situación de adoptar actitud de escritor, él, que juzgaba lo suyo como un testimonio oral, y obligado a medirse con profesionales de la literatura.

Aunque reclame en adelante para sus escritos el único precio que les corresponde por verdaderos, aunque proteste aquí y allá por su falta de letras latinas y por su rudeza, la lectura de los cronistas ejerció algún influjo que deja rastros: a ella debe atribuirse ese esfuerzo de muchos años, en los que trató de aliñar sus apuntes, y no a otra causa obedecen la media docena de reminiscencias clásicas que desparramó en su obra y que seguramente hubiera deseado multiplicar, ya que en lo fundamental no podía ampararse en otra autoridad que su memoria.

Con esos libros a la vista, interrumpió su tarea bruscamente:

> Y quedarse ha aquí así los despachos de Benito Martín como la armada

---

[47] Genaro García, *Noticias biobibliográficas* de su edición de México, 1904, I, XLV; y Carlos Pereyra, citado por Ramón Iglesia, *El hombre Colón*, pág. 107.

[48] *Historia verdadera*, B.A.E., caps. XIII y XIV, 12, y ed. Genaro García, I, págs. 40 y 43. En el lugar citado del cap. XIII, el impreso decía Francisco López de Gómara y Gonzalo Fernández de Oviedo; luego, el borrador dice Gómara, y Illescas y Jovio.

> del capitán Cortés, y diré como estando escribiendo esta relación vi las crónicas de los coronistas Francisco López de Gómara y las del doctor Illescas y las de Jovio, que hablan de las conquistas de la Nueva España; y lo que sobre ello me pareciese declarar, adonde hubiese contradicción, lo propondré clara y verdaderamente, y va muy diferente de lo que han escrito los coronistas ya por mí nombrados (cap. XVII in fine).

Su primer impulso, después de la lectura, fue desistir: muy *"groseras y sin primor"* le parecían sus palabras, comparadas con la *"retórica"* y *"policía"* [elegancia] de los cronistas.

Pero volvió a leer las historias, y pasado el deslumbramiento de la forma artística inaccesible, comprobó con impaciencia cada vez mayor las numerosas inexactitudes (exageración enorme en el número de habitantes de México, matanzas copiosas sólo comparables con las de "Atalarico o Atila", destrucción de ciudades y templos, errores en la apreciación de los méritos de conquistadores, equivocación en pasajes particulares; pero lo que más le escandalizó fue la objetividad literaria de Gómara: "... y dicelo de manera como si no fuera nada."). Concluyó entonces afirmando que "la verdadera policía y agraciado componer es decir verdad en lo que he escrito"; seguro ya de su propósito, anotó de paso que sobre su historia verdadera "pueden los cronistas sublimar y dar loas al valeroso y esforzado capitán Cortés, y a los fuertes conquistadores, pues tan grande empresa salió de nuestras manos"; y añadió con malevolencia, enfrentando a Gómara: "... tenemos por cierto que le untaron las manos, pues que a su hijo el marqués que ahora es [Martín Cortés] le eligió [dedicó] su crónica, teniendo a nuestro Rey y señor, que con derecho se le había de elegir y encomendar".[49]

¿Qué libros eran esos que exasperaban a Bernal Díaz? El objeto central de sus ataques era una obra que se divulgó largamente en pocos años, *La ystoria de las Indias y la conquista de Méxito* de Francisco López de Gómara (1511-ca. 1566),[50] y que merecía el éxito alcanzado desde su primera edición (Zaragoza, 1552); en cuanto a la *Historia pontifical*

---

[49] *Historia verdadera,* B.A.E., cap. XVIII, 15 y 16; ed. Genaro García (con variantes), cap. cit., I, pág. 49.

[50] Se reprodujo varias veces en España (Medina del Campo, 1553, y Zaragosa, 1554). Una real cédula del 17 de noviembre de 1553 —a la que tal vez no fuera ajeno fray Bartolomé de las Casas— ordenó recoger los ejemplares de la obra, que siguió editándose en el extranjero en su lengua original, Amberes, 1554, y en traducciones italianas, Roma, 1556 y Venecia, 1560 y 1565). Véase la nómina completa y descripción en José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-americana,* I, 262-270, y la edición de Joaquín Ramírez Cabañas, 2vs., México, 1943.

de Gonzalo Illescas, y a la *Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo,* de Paulo Giovio (1483-1552) que tradujo del latín al castellano el licenciado Gaspar de Baeza y de la que hubo varias ediciones *(Primera parte...* Salamanca, 1562-1563; *Primera y segunda parte...* Granada, 1566), sólo se aluden como reflejos de la primera, y no se atacan en particular.[51] En cambio, Bernal Díaz no se refiere para refutarlas a las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, fuente principal de las narraciones subsiguientes de la conquista de México, aunque debió conocerlas impresas, y hasta cita alguna de ellas.[52]

No podía ignorar su existencia, lo que prueba la razón de su inquina; los que le exasperan son los advenedizos, los extraños a la conquista, que hacen de ella su botín literario, usurpando el lugar a los testigos. Tampoco se refiere a las *Décadas de orbe novo* (1530) de Pedro Mártir, en latín, que le hubieran provocado la misma impaciencia por idénticas razones.[53]

Como se verá, y a pesar de sus protestas, el libro de Gómara fue utilísima lectura para el soldado de Cortés cuando revisaba sus originales, y le sirvió en alguna medida para aclarar sus recuerdos. Y para no volver sobre ello dejemos ya dicho que la *Conquista de México* tiene cualidades exclusivas, indisputables, de concepción y de forma, y que apreciarlas de ningún modo implica menoscabar las muy notables de la *Historia verdadera:* deben considerarse, desde el punto de vista histórico, testimonios complementarios —ambos parciales—, y dentro de la literatura —en la que ahora conviven— expresiones de dos mundos inconciliables, conformados por la vida y la cultura respectivas del clérigo humanista y del soldado historiador.

---

[51] Bernal Díaz no fue el único español que reaccionó contra las inexactitudes —y la venalidad de Paulo Giovio— escritor veleidoso e interesado que elogiaba o denostaba indiferentemente según le conviniera. El conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada escribió contra él un voluminoso tratado que tituló *Anti Jovio,* publicado no hace muchos años (Bogotá, 1946). Véase además, sobre Giovio el juicio despectivo de E. Fueter, *Historia de la historiografía moderna,* Buenos Aires, 1953, II, 64-68, y las noticias de Medina, op. cit., I, págs. 320-327.

[52] Todas las noticias sobre la bibliografía europea de las *cartas de relación,* en José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-americana,* I, págs. 89-90, 91, 91-92, 103-105, 106, 107-9, 127-134, y después en la *Bibliografía de Hernán Cortés,* que el mismo Medina dejó inédita, y que publicó póstuma la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile.

[53] Véanse las noticias bibliográficas sobre la circulación de las *Décadas,* en la edición de Buenos Aires, 1944, reunidas por Joseph H. Sinclair, y publicadas antes en el *Boletín de la Academia Nacional de la Historia,* Quito, v. X, enero-mayo de 1930, núm. 27-29, págs. 18-43.

Como lo ha señalado Ramón Iglesia, Francisco López de Gómara concibe su historia de la conquista a modo de biografía ejemplar: así la entendían Polibio y Salustio, por ejemplo; y ordena el cuadro en torno a la figura de Cortés, cuyo genio militar exalta. El mismo procedimiento siguió en otros escritos suyos históricos *(Crónica de los Barbarrojas, Anales del Emperador Carlos V):* "Dos maneras hay, muy ilustre señor de escrebir historias. La una es cuando se escribe la vida, la otra cuando se cuentan los hechos de un emperador o valiente capitán": la biografía moral, psicológica, o la externa, que se refiere a sucesos importantes para su época. Y en cuanto a composición literaria, apreciaba sobre otras cualidades la concisión sintética y aguda que se logra seleccionando entre muchas noticias, las de mayor curiosidad: "Contar cuándo, dónde y quién hizo una cosa, bien se acierta; empero decir cómo es dificultoso; así, siempre suele haber en esto diferencia."[54]

No importa decidir si además, influyeron para mover su pluma otras razones, por ejemplo el hecho de que estuviera efectivamente vinculado a la casa del Marqués del Valle como capellán; que hubiera recibido mercedes; y que, eventualmente, esperara otras de ese libro que dedicó al hijo de Hernán Cortés: en todo caso, el tono de su crónica no es el de elogio exaltado, sin reservas; a pesar de lo que Bernal Díaz afirma, abunda en toques críticos y maliciosos, y por lo demás, el autor sólo contaba con la documentación que provenía de Hernán Cortés.

No fue Bernal Díaz el único que recordara su falta de independencia. Las Casas que nunca ocultó su aversión por Gómara, retribuyendo ironías, dice de él entre muchos otros cargos:

> Gómara, clérigo, que escribió la historia de Cortés, que vivió con él en Castilla siendo ya marqués, y no vido cosa ninguna ni jamás estuvo en las Indias, y no escribió cosa sino lo que el mismo Cortés le dijo, compone muchas cosas en favor de él, que, cierto, no son verdad . . .[55]

Y la misma opinión recogió el Inca Garcilaso a fines de siglo: "Es fama cierta, aunque secreta, que la escribió [la *Conquista de México*] el mismo que la conquistó y ganó dos veces."[56] Lo que realmente importa ave-

---

[54] *Dedicatoria de la Crónica de los Barbarrojas,* pág. 331, e *Historia general de las Indias,* B.A.E., 155, cit. Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores,* pág. 100.

[55] *Histoira de las Indias,* II, pág. 476. A Las Casas se le atribuye, como es sabido, la prohibición del libro de Gómara, Vid. Medina, *Biblioteca hispano-americana,* II, págs. 262-70.

[56] *Historia general de Perú,* primera parte, cit. R. Iglesia.

riguar es si los hechos de Hernán Cortés justificaban la devoción de su panegirista. Y para ello, debemos atenernos a los dichos del testigo más indudable, Bernal Díaz, que admira incondicionalmente a su jefe y no deja de añadir a su nombre los calificativos insistentes de "valeroso, esforzado, animoso, venturoso"; elogia su habilidad, pondera la pureza de sus cuatro linajes, admira su elocuencia y su cultura, su celo en el deber, su señorío, su afabilidad, su piedad, su dominio de sí mismo, su caridad, su lenguaje pulido y sobrio, sin demasías de soldado... Un largo capítulo dedica a pintar los rasgos físicos y morales de su capitán, en el que a la enumeración de cualidades, opone leves debilidades del hombre que conoció en los combates ("Era aficionado a juegos de naipes y de dados... era en demasía dado a las mujeres y celoso en guardar las suyas").[57]

A su capitán de México nadie más que él, Bernal Díaz, puede profesar cariño más razonado; nadie entre los vivos sino él puede dar testimonio de su genio militar; sólo él es capaz de poner en evidencia sus virtudes esenciales, y su elogio sería, sin duda, el que Cortés hubiera preferido. Por eso le enfurecen esas alabanzas desconsideradas que lee. Una sola cita nos evitará acudir a muchísimas otras:

> Y puesto que [aunque] fue tan valeroso y esforzado y venturoso capitán, no lo nombraré de aquí delante ninguno de estos sobrenombres de valeroso ni esforzado ni marqués del Valle sino solamente Hernán Cortés; porque tan tenido y acatado fue en tanta estima el nombre de solamente Cortés, así en todas las Indias como en España, como fue nombrado el nombre de Alejandro en Macedonia, y entre los romanos, Julio César y Pompeyo y Escipión, y entre los cartagineses Aníbal y en nuestra Castilla Gonzalo Hernández de Córdoba el gran capitán; y el mismo valeroso Cortés se holgaba que no le pusiesen aquellos sublimados dictados sino solamente su nombre, así lo nombraré de aquí adelante.[58]

Así como se le iluminaban en el recuerdo esos años de penurias heroicas pasadas con Cortés, soldado y camarada, la imagen posterior del cortesano, del "Marqués del Valle" que sólo alcanzaron a conocer sus ac-

---

[57] *Historia verdadera,* B.A.E., cap. CCIV, 298; ed. Genaro García, cap. cit. II, 441.

[58] *Historia verdadera,* B.A.E., cap. CXCIII, 277, y ed. García, II, 370-371. El párrafo citado en el texto en la ed. de Genaro García, cap. XIX, 55; no está en la ed. príncipe.

tuales admiradores, entra en la zona oscura de los años sin gloria que vinieron después, y de ella sólo saca notas despectivas.

Su admirado capitán, es cierto, incurría a veces en errores, sobre todo cuando desoía los consejos de sus compañeros:

> ... era muy porfiado, en especial en las cosas de la guerra, [que] por más consejos y palabras que le decíamos en cosas desconsideradas de combate y entradas que nos mandaba dar cuando rodeamos los pueblos grandes de la laguna ...[59]

Pero la terquedad es virtud de soldado, y el primer Cortés, que en la imaginación de Bernal Díaz es el único, cumple cabalmente hasta con sus defectos, el modelo del guerrero.

Después de la toma de México, surgió el otro Cortés, el político, apenas entrevisto antes en algunas ocasiones: en las maniobras de Veracruz; y al llegar al ansiado reparto de las riquezas, por ejemplo. Era ese Marqués del Valle, extraño a los conquistadores, tan deslumbrante para los cortesanos como desventurado en todas las empresas guerreras que intentó, totalmente mudado en lo físico, y bastante en lo moral. A ese "Marqués del Valle" conocieron los cronistas europeos:

> ... no hay memoria de ninguno de nosotros en los libros e historias que están escritos del coronista Francisco López de Gómara ni en la del doctor Illescas que escribió el Pontificial ni en otros modernos coronistas, y sólo "el marqués Cortés" dicen en sus libros que es el que lo descubrió y conquistó y que los capitanes y soldados que lo ganamos quedamos en blanco ...[60]

IV

LOS "TESTIGOS" Y LOS "CRONISTAS"

Hacia mediados del siglo XVI concluía el primer ciclo de la historia de América, el de la conquista, y se prolongaba el segundo, que había empezado ya con la población y fundación de ciudades, menos brillante

---

[59] *Historia verdadera*, B.A.E., CCIV, 299, y ed. Genaro García, II, cap. cit. II, 443.

[60] *Historia verdadera*, B.A.E., cap. CCX, 312; ed. Genaro García, II, 486.

pero tan laborioso como el primero. A los "conquistadores" (más o menos "antiguos" según la fecha de su llegada), habían sucedido los "pobladores", más aprovechados, porque encontraron ya en paz la tierra. Y los primeros se esforzaban en que no se olvidara su privilegio frente a los segundos, para defender una categoría o "estado" adquirido, sobre todo porque de hecho se prescindía de esos méritos para los honores y recompensas.

En 1551, quince años antes de su muerte, fray Bartolomé de las Casas se recluia a corregir su obra mayor, sin que rehuyera desde su celda participar en los casos de la cuestión teórica que había promovido él mismo; y al año siguiente salían a la luz, con su apasionada *Destruyción de las Indias,* algunos de los folletos polémicos de la campaña concluida. Pocos años más viviría Gonzalo Fernández de Oviedo, rudamente aludido también entre los del bando de los "encomenderos" (1557), y diez años antes había muerto Hernán Cortés (1547), también atacado por el fervoroso dominico.

Aún no habían pasado diez años, y no se habían serenado los ánimos de los conquistadores, rebelados cuando se publicaron las *Leyes nuevas* que en 1542 abolieron el servicio personal de los indígenas: seguía agitándose el problema de la perpetuidad de las encomiendas que la Corona se resistía a conceder, a pesar de las peticiones insistentes de los conquistadores. Nada había resuelto la junta convocada en Valladolid, a la que Bernal Díaz del Castillo concurrió como conquistador viejo, para resolver con el Consejo de Indias el problema planteado,[61] pero a nadie podía ocultársele ya, ni a los conquistadores viejos ni a sus hijos, a menudo postergados en el reparto de las mercedes, que, aun en caso de lograrse, esas recompensas eran muy precarias y serían siempre inferiores a las esperanzas. En cambio, la aparición de los primeros relatos del descubrimiento y conquista que se difundieron en seguida en varias lenguas vino a probar que la literatura podía asegurar una posteridad más larga y tranquila.[62]

---

[61] *Historia verdadera,* ed. Genaro García, II, cap. CCXI, págs. 490-94.

[62] Después de las *Cartas de relación* de Cortés (2ª, 3ª y 4ª, publicadas entre 1522 y 1525), el *Sumario de la historia natural* (1526) de Gonzalo Fernández de Oviedo, las *Décadas de Orbe Novo* de Pedro Mártir (1533) y la primera parte de la *Historia general de las Indias* (1535) de Oviedo, aparecieron la *Primera parte de la Crónica del Perú* (1553) de Pedro Cieza de León; la *Verdadera relación de la conquista del Perú* (1555) de Francisco de Jerez, la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (1555) de Agustín de Zárate, y los *Naufragios y comentarios* (1555) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y Pedro Hernández.

Entre los productos de esa literatura flamante pueden distinguirse claramente dos líneas que a veces se confundieron: la de los testigos de la conquista —letrados o conquistadores—, y la de los que, desde España, escribían sobre "relaciones": la que comienza con las cartas de Colón, frente a la que viene de las de Pedro Mártir.

Los testigos, muy a regañadientes, admitían compartir esa "materia de Indias", que era el más ilustre episodio de sus vidas —y su título de nobleza—, con esos intelectuales curiosos de lo nuevo y de lo exótico que escribían en sus gabinetes lo que no habían visto. A Gonzalo Fernández de Oviedo le sorprendía la intrepidez de Pedro Mártir escribiendo al Papa, a Reyes y a príncipes sobre cosas de esas Indias que no conocía, "arrimado [apoyado] a su elegante estilo";[63] y el Inca Garcilaso de la Vega, al recordar a un soldado apostrofando por la calle al cronista que había errado, gracias a los informes de terceros,[64] manifestaba la susceptibilidad rigurosa que en punto a verdad sentían los criollos o indianos que habían vivido en América, en cuanto hojeaban un escrito forjado en España.

Ellos oponían *verdad recta* en la narración de los hechos, a *buena retórica, policía, elocuencia, ornato encumbrado, estilo delicado,* cualidades todas de la literatura pero no de la realidad vivida y sufrida.

No se resignaban a admitir que en la "*materia de Indias*" entrara la imaginación como ingrediente, lo mismo que en la "*materia de Bretaña*" o en la "*de Francia*". Si el haber cruzado el océano era circunstancia que transformaba para siempre a los hombres, el haber asistido a la conquista debía conferir la primacía o la exclusividad en el relato de esa experiencia inolvidable. Porque nada de lo que pudiera aprenderse en Europa servía para subsistir en América: si no bastaba haber cursado meritoriamente las guerras de Italia para afrontar las de los indios (y así lo probaron fracasos numerosos de capitanes avezados que sucumbieron en la primera emboscada),[65] ¿cómo podría aplicarse a la narración de esa historia cercana e insólita el modo de composición literaria de los hechos de la antigüedad?

---

[63] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, I, pág. 10.

[64] Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales*, lib. V, cap. 40.

[65] Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, ed. Genaro García, cap. CXCIV, II, págs. 375-76. Después de contar cómo los indios zapotecas mataron al capitán Barrios, veterano de Italia, concluye: "Verán cuánto va de los conquistadores viejos a los nuevamente [recién] venidos a Castilla, que no saben qué cosa es guerra de indios ni sus astucias".

Es muy curioso revisar los lugares sucesivos de la *Conquista de México,* que Bernal Díaz corrige por inexactos. El examen lo ha hecho ya Ramón Iglesia, y de él resulta que, en su mayoría, los errores que señala no afectan al relato de los episodios más importantes. Son enmiendas de pormenor las que hace; y también es cierto que en ocasiones interpreta mal párrafos de Gómara y le enrostra afirmaciones inexistentes en su libro, siempre achacándolas rencorosamente a los que lo informaron, a los que "no le dieron buena cuenta", para que arrastrara tras sus errores a Illescas y a Jovio.[66]

Mayor significado tienen las ocasiones en que se desmiente el resentimiento personal de Bernal Díaz, cuando mañosamente invoca los derechos de la verdad, y se irrita desproporcionadamente por insignificantes traspiés de Gómara al colocar a Cortés en episodios menores, en los que no estuvo, y que no eran, en verdad, sino pequeñas escaramuzas o reconocimientos; porque como él mismo lo ha reconocido, Cortés "era el primero en el trabajo y en las batallas".[67]

Bernal Díaz, a pesar de esas protestas de afecto por su jefe y aunque trate de disimular su resentimiento, sabe que la leyenda que ataca en Gómara se había iniciado antes, en la correspondencia que Cortés enviaba al Emperador sobre los progresos de la conquista. Más de una vez recuerda los elogios tardíos que el Marqués del Valle hizo de sus capitanes y soldados, y en una de ellas dice:

> . . .si esto que ahora dice Cortés escribiera la primera vez que hizo relación a su majestad de las cosas de Nueva España, bueno fuera; mas en aquel tiempo que escribió a su majestad, toda la honra y prez de nuestras conquistas se daba a sí mismo, y no hacía relación de cómo se llamaban los capitanes y fuertes soldados, ni de nuestros heroicos hechos, sino escribía a su majestad: "Esto hice, esto otro mandé hacer a uno de mis capitanes", e quedábamos en blanco hasta ya a la postre, que no podía ser menos de nombrarnos.[68]

Le preocupaba insistentemente a nuestro cronista que la gran obra co-

---

[66] Ramón Iglesia, *Cronistas e historiadores,* págs. 139-151, y Joaquín Ramírez Cabañas, introducción y notas a la *Historia de la conquista de México* de Gómara.

[67] ". . . ciertamente, en todas las batallas se hallaba de los primeros", *Historia verdadera,* ed. Genaro García, I, cap. LXIX, pág. 200; ". . . siempre en las batallas le vi que entraba en ellas juntamente con nosotros", op. cit., II, CCIV, 441.

[68] *Historia verdadera,* B.A.E., cap. CCV, 300; párrafo abreviado después en el "borrador", ed. Genaro García, II, 446.

lectiva de la conquista se concibiera a través de Gómara como la hazaña de Cortés, cuyas decisiones personales trata siempre de atribuir al consejo de sus capitanes y soldados más próximos, y de desvanecer en plurales inclusivos. "Parece ser que a los soldados nos daba Dios gracia y buen consejo para aconsejar que Cortés hiciese las cosas muy bien hechas": a ese juicio y acuerdo anónimo se deben siempre los resultados venturosos y los éxitos más importantes.

Y de hecho, es difícil tachar la veracidad de Bernal Díaz en esa afirmación, porque uno de los recursos de la habilísima táctica de Cortés parece haber sido siempre provocar juntas de capitanes en las que, a fuerza de astucia y usando de su ascendiente personal, resultaba recogiendo como opinión general el criterio que él mismo tenía adoptado de antemano.

Bernal Díaz, soldado anónimo, no podía aspirar —bien lo sabía él— a ocupar con su nombre la atención de la historia, tal como se concebía entonces. La prosperidad y condición expectable de sus últimos años se debía sólo —también lo sabía él— a la circunstancia de haber sobrevivido a sus compañeros, y no a prodigios personales de valor que, en todo caso, sólo podían recordar los testigos. Nunca había sido capitán, y es improbable que fuera alguna vez sargento (o alférez) como dice corrigiéndose al hablar de la expedición de Grijalva.[69]

Así dio en imaginar la historia pasada desde un punto de vista que lo enaltecía, igualando a jefes, capitanes y soldados, y clasificándolos con los únicos criterios válidos para él de la lealtad, de la astucia, y del valor. De ello resulta una singular perspectiva, enteramente nueva de la historiografía del siglo XVI, y que muy pocos contemporáneos estaban preparados para apreciar. No era necesario para ello disminuir a Cortés: "Las cosas del valeroso e animoso Cortés —se dice repetidamente— han de ser siempre muy estimadas y contadas entre los hechos de los valerosos capitanes".[70] Se trata de ganar para sus soldados, migajas de esa gloria, que sólo así, colectivamente, puede alcanzar él, Bernal Díaz, y sus descendientes.

---

[69] *Historia verdadera,* ed. Genaro García, I, cap. VIII, 27; "me mandó Diego Velásquez que viniese con aquellos capitanes por alférez (borrado, en el original, sargento)", párrafo que no aparece en la edición príncipe.

[70] *Historia verdadera,* ed. Genaro García, II, cap. CCX, pág. 486.

Al historiador educado en las humanidades y asistido por sus reminiscencias clásicas debía parecerle suficiente razón y motivo para explicar el triunfo de un puñado minúsculo de hombres contra un enorme imperio la circunstancia de que los mandara César, Alejandro o Cortés. Enorme esfuerzo tiene que costarle al testigo vulgar de todos los tiempos, en cambio, concebir la unidad de una grande empresa, porque la descompone en una suma de pequeños éxitos y fracasos, lo mismo que se resiste a buscar, para explicarla, causas que presupongan la actividad decisiva de hombres y de móviles superiores a la talla normal. Los contemporáneos del descubrimiento de Indias forjaron aquella leyenda satisfactoria del navegante anónimo que habría legado sus mapas y papeles a Colón, habilitándolo, así, para su viaje: Gómara y el Inca Garcilaso no fueron los únicos en darla como verdad sabida.

Bernal Díaz se resiste a admitir que la historia sea la simplificación elaborada de la realidad que ha vivido, porque en esa versión artística no hay lugar para los pormenores donde su nombre podría aparecer, y se aferra tercamente a ese otro modo vulgar de evocación minuciosa, donde las grandes líneas de la historia se quiebran y despedazan en anécdotas sucesivas.

No sería propiamente falta de letras lo que impedía a Bernal Díaz colaborar a que creciera la leyenda de las hazañas de Cortés. Lo que estaba escribiendo nuestro cronista era una especie de memorial colectivo, en el que defiende los derechos de los desposeídos de los bienes de la Fama, de los "verdaderos conquistadores", defraudados, según él, por Cortés cuando se repartieron las mercedes, y nuevamente postergados en sus derechos a sobrevivir con sus nombres, como cabezas de linaje, esta vez por obra de Gómara y sus secuaces. Esa identificación apasionada confiere su originalidad y extrañeza a la *Historia,* aunque no asegure la infalibilidad de sus juicios, que provienen de una facción, aún devota de Cortés pero dolida por el juicio de la historia que ha enaltecido sólo al Marqués del Valle. Bernal Díaz se consideraba, ya lo sabemos, un "verdadero conquistador", el más antiguo de los venidos a México antes que Cortés; pero tentaba ahora la oportunidad de que se le considerara con su nombre en la reseña de los "sobresalientes" en el valor, entre los "fuertes conquistadores", sin atender demasiado a jerarquías de nacimiento ni a grados efectivos en la milicia.

V

BERNAL DÍAZ, ESCRITOR

Bernal Díaz no era siempre sincero cuando se consideraba fuera de los dominios de la literatura, y la caprichosa justicia que rige los cambios de gusto estético ha satisfecho con creces sus deseos íntimos. Pocos dejan de encontrar extraño encanto en su espontaneidad; la verdad de su *Historia,* que le parecía innegable bien y único suyo, puede merecer —en cambio— algunas reflexiones dubitativas.

Que secretamente deseara compartir el éxito de Gómara, de Illescas o de Jovio parece indisputable, a pesar de sus declaraciones de modestia fingida. Y ya el prólogo de la primera edición contenía una frase final que prueba cómo confiaba en el valor literario de sus apuntes: "Pido por merced a los señores impresores que no quiten ni añadan más letras que las que aquí van, e suplan, etc..." Si así no fuera ¿por qué revisaba y corregía tan minuciosamente sus escritos y consultaba sus dudas con los conquistadores que le auxiliaban con sus recuerdos?[71] ¿Por qué rehacía capítulos, volviendo a redactar párrafos y páginas enteras, con muy curiosas vacilaciones literarias, que han dejado huellas en la copia de Remón y en el borrador de Guatemala?[72] ¿Por qué daba a leer su "Historia" a "letrados" y a "caballeros curiosos", que sólo serían capaces de opinar sobre lo literario? ¿Qué otra actitud sino la del escritor manifiestan algunas arengas que pone en boca de Cortés, y las referencias a la historia romana,[73] si no queremos fijarnos en otras más vulgares a sucesos del An-

---

[71] "Ya (he) escrito a México a tres amigos que se hallaron en todas las más conquistas para que me envíen relación, para que no vaya así incierto". Párrafo que no aparece en el impreso, y que está tachado en el ms. de Guatemala: *Historia verdadera,* ed. Genaro García, I, cap. LXXX, 234.

[72] He examinado, a través de la edición de México, 1955, que las trae en nota, las correcciones del manuscrito de Guatemala: sobre unas treinta y dos enmiendas o supresiones, solamente seis con cifras corregidas; veintiséis son correcciones de estilo; y entre ellas, diez, las más curiosas, se deben al escrúpulo de caer en malediciencias, por lo que parece. Vid. *Historia verdadera,* ed. cit., I, cap. VIII, 59; XVI, 77; XLI, 135; LIX, 178; XXXIV, 116; LXXXVII, 260; CI, 315; CVII, 329; CXXV, 382; CXXIX, 405 y 412; CXXXVI, 433, 434; CXLVI, 466; CLII, 436; II: CLVIII, 80; CXIV, 123; CLXVI, 130; CLXX, 174; CLXXII, 183; CLXXVI, 200; CLXXVIII, 213; CLXXXVI, 230; CXC, 253; CXCI, 258; CXCIII, 268; CXCIV, 272; CXCVI, 292; CCI, 212, 313, 314 y 315; CCII, 320; CCIV, 333; CCV, 333, 338; CCVI, 351, 353 y 355; y cap. CCXII, 374-376.

[73] "Yo he leído la destrucción de Jerusalem" [es decir, Josefo], cap. CXLVI, 64; al llegar a Cuba con los ídolos, a la vuelta de la expedición de Hernández de Córdoba, las gentes suponían que ésos debían de ser "los judíos

tiguo Testamento,[74] o a la más inmediata literatura de caballerías?[75]

Hay que suponer que debió ser grande la diferencia entre los "memoriales" o "relación" que se propuso al principio, a solas con sus recuerdos y con sus resentimientos, y la *"Corónica"* que tantos leyeron manuscrita, y que se juzgó digna de enviarse al Consejo de Indias. Entre los unos y los otros se interpuso la lectura de Gómara, de Jovio, de Illescas y de Las Casas; aunque sólo nos diga su impaciencia, usó esos libros como modelo literario, y como fuente histórica complementaria. Entre la fecha de los "memoriales" y la de la "corónica" fue creciendo, además, la opinión que de sí mismo tenía el autor, a medida que la historia ulterior le subrayaba el cuadro de la conquista de Nueva España como la época más gloriosa —no deslucida por guerras civiles como la del Perú— y se veía en ella como único relator actual, y cada vez más respetado sobreviviente.

Había empezado a escribir sus apuntes sin pretensiones literarias, puesto que hablaba en nombre de los de abajo; y desdeñando artificios imposibles, dio con la suma naturalidad que rara vez se fija por escrito, porque se interponen siempre para rectificarla exigencias y convenciones de la lengua literaria que nadie se atreve a contravenir.

Esa consigna inicial de buen sentido no se desmintió, a pesar de las correcciones posteriores. Alguna vislumbre del éxito póstumo que esperaba a sus escritos llegó a tener cuando cierto licenciado los examinó, y después de afearle las muestras de vanidad excesiva que advertía, y de desconfiar de su memoria prolija, elogió con acierto sus cualidades de escritor:

> . . . en cuanto a retórica —le dijo— va [la *Historia*] según nuestra común habla de Castilla la Vieja, y que en estos tiempos se tiene por más agradable, porque no van las razones hermoseadas ni de afeiterías que suelen componer los coronistas que han escrito cosas de guerras . . .[76]

---

que desterró Tito y Vespasiano", cap. VI, 56; las fiestas por la paz entre Francisco I y Carlos V le recuerdan a Bernal Díaz las de los cónsules y emperadores romanos al volver de sus campañas (CCI, 420); Cristóbal de Olid le parece un Héctor en esfuerzo (CCV, 446), y Juana Mansilla una matrona romana (CLXXXVIII, 345); Cortés usa a menudo reminiscencias clásicas en sus arengas (véanse caps. LIX, 167 y CLVI, 130); pero sus capitanes también las invocan, y Narváez, por ejemplo, dice a Garay que Cortés es comparable a Julio César, Octaviano y Aníbal (cap. CLXII, 185).

[74] *Historia verdadera,* XXXVII, 104.

[75] Al divisar las torres de la ciudad de México, Bernal Díaz recuerda el Amadís de Gaula; y a Pedro de Ircio lo llama Agrajes sin obras (CCV, 446).

[76] *Historia verdadera,* cap. CCIX, 495.

La intuición certera de ese licenciado se ha confirmado después. La *Historia* de Bernal Díaz se cuenta entre los libros que enumera como fuente el *Diccionario de autoridades,* y el único estudio lexicográfico que hasta ahora se ha intentado considera que el vocabulario de nuestro cronista es el repertorio más abundante para colmar el vacío que media entre el *Vocabulario* de Nebrija y el *Tesoro* de Covarrubias (1496-1611).[77] Curiosa comprobación: ese soldado español, que había dejado su patria a los diez y ocho años, conservaba en la vejez su lengua materna apenas contaminada de indigenismo: menos de un centenar sobre un total de cuatro mil trescientos vocablos.

VI

La historia de los "soldados"

La literatura española es particularmente rica en relatos vividos por capitanes y soldados, viajeros o vagabundos medio aventureros a quienes tocó incorporarse en cualquier forma al prodigioso movimiento de expansión de España en los siglos XV y XVI, y que quisieron dejar su testimonio personal de ese momento histórico cuya trascendencia comprendieron más o menos oscuramente, y en el que inscribieron sus vidas, sus trabajos y sucesos.

Sabían que inauguraban un género nuevo: algunos buscaron a tientas relacionar sus escritos con otros ya ilustrados en la antigüedad, esforzándose infructuosamente en asociar sus cartas de soldados a los *Comentarios* de César o Salustio; o sus descripciones de la naturaleza a la enciclopedia de Plinio; casi todos, escritores improvisados y sin letras, comprendieron que era imposible esa competencia con los modelos inimitables, y confiaron en que la posteridad apreciaría la desnuda y desmañada verdad de sus escritos.

Oviedo, por ejemplo, oponía a los dos mil millares de libros que Plinio había usado, su experiencia acumulada "en mil millones de trabajos, e necesidades e peligros en veinte e dos e más años que ha que veo y experimento . . . estas cosas."

---

[77] Elbert Daymond Turner, *The vocabulary of Bernal Díaz del Castillo's "Historia verdadera de la conquista de la Nueva España".* Tesis de la Universidad de North Carolina, 1949, cuyo microfilm debo a la gentileza de la profesora Frida Weber de Kurlat.

En esa literatura miscelánea y osadamente antirretórica se estima sobre todo la curiosidad de las noticias, y se desprecia el aliño de la forma, pero en ninguna obra de esa familia se profesa como en la *Historia verdadera* un desdén más explícito por las conveniencias del género histórico, ni hay otra que más desenfadadamente se desentienda de ellas. Aunque se inserte continuamente en el relato, Bernal Díaz no sólo no aspira a lograr un estilo personal, sino que acierta instintivamente con los recursos que borren su individualidad, confundiéndose con las voces de una muchedumbre anónima que reclama su ingreso en la historia. Eran los que habían salido a servir a su Rey y a difundir la fe, según las fórmulas consagradas; pero también —porqué no confesarlo— a ganar honra y fama, y a la espera de recompensa. Son los que no temen confesar su terror ante las batallas y su miedo a la muerte. Bernal Díaz reproduce minuciosamente y con elocuencia enfática las cualidades y defectos de esa entidad humana, vulgar y querellosa; desconfiada, brutalmente franca, pero taimada por resentimiento; leal a su jefe pero murmuradora; ignorante o presta a olvidar cualquier superioridad que no se funde en la aptitud física del valor o la voluntad; capaz de creer sólo en lo que se ve y se toca, misterios de la religión aparte. La vida se encargó de promover a Bernal Díaz a la tarea honrosa de albacea de sus compañeros, y compuso con admirable congruencia ese alegato donde parece oírse la voz de todos. Por él habla ese saldo de los sobrevivientes desquiciados por una honda sacudida —por una gran ilusión; de los que muy difícilmente recomponen normas de conformidad con lo que les queda, porque recuerdan como una revelación el cuadro del portento que vivieron.

JULIO CAILLET-BOIS

Universidad de Buenos Aires,
Visitante de la Universidad
de California, Los Angeles.

Unamuno Frente a la Poesía de Rubén Darío

En 1896, con la publicación en Buenos Aires de las *Prosas profanas* de Rubén Darío, libro que en sí define, fija y promueve el modernismo, llega a su plenitud esta nueva escuela literaria. Hay que fijarse bien en esta fecha —1896— porque es en estos mismos años cuando Unamuno, cautivado por lo gauchesco argentino, empieza, en serio ya, a estudiar y comentar públicamente cuanta producción literaria le llega de América. No se debe olvidar tampoco que los años de más intenso interés unamuniano por la literatura hispanoamericana son los mismos en que el modernismo se adopta como expresión casi exclusiva en el ambiente literario hispánico. Y cuando se considera que el modernismo tiene raíces francesas y que todos los jóvenes intelectuales vuelven sus miras hacia "La cité lumière", se comprenderá por qué don Miguel se pasó la vida gritando, a veces con razón y otras sin ella, contra las nuevas formas literarias. En casi todo lo que escribió en estos años se ve que iba buscando siempre la oportunidad de criticar, ora con agudeza, ora con acidez, censurar y hasta increpar a los seguidores todos, buenos y malos, de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Leconte de Lisle, Remy de Gourmont, etc. Y en su afán de atacar, de atacar siempre, se comprende también el que haya ensalzado a otros escritores que, a decir verdad, no cuentan con otro mérito que el de no haber seguido preceptos modernistas. En esto, el "misogalismo" de que sufría don Miguel lo llevaba muy lejos, haciéndole criticar injusta e indebidamente a un escritor de la talla de Rubén Darío, o, al otro extremo, ensalzar a escritores de bajo nivel artístico como, por ejemplo, el uruguayo Alberto Nin Frías. Y esto lo hace don Miguel de Unamuno, el mismo Unamuno que en varios lugares expresó que él también había aprendido y tomado mucho de la

literatura francesa. Por ejemplo, en una carta firmada en agosto de 1905 y dirigida desde Salamanca a su buen amigo francés, el hispanista Camille Pitollet, exclama: "Yo, que debo mucho a la literatura francesa, muchísimo, y que tengo amigos franceses tan amigos como usted, padezco, he de confesarlo, un misogalismo crónico. Solté a tiempo los andadores de la literatura francesa a que tanto debo."[1] Seguramente, al escribir estas líneas, pensaba don Miguel en escritores como Balzac, Stendhal, Sainte-Beuve, Flaubert y, especialmente, Senancour, el autor francés que leía con más entusiasmo y con quien más se identificaba. A todos ellos rindió Unamuno sincero homenaje en muchos artículos, alabándoles siempre como valores castizamente franceses. Se comprenderá entonces que el hablar de "misogalismo" no argumenta que no le haya complacido la producción literaria francesa y que no hubiera apacentado su espíritu en obras francesas también; lo que indica este término es cierta desconfianza del carácter francés y acaso cierto temor de que el excesivo culto francés acabe con lo castizo hispánico. El leer, gustar y tomar instrucción de la literatura francesa, y hasta dejarse influir por ella, es en sí laudable; pero, cuando esa admiración se convierte en ciega subyugación y única fuente de inspiración, uno no puede menos que dudar de su valía. Y lo que veía don Miguel en los jóvenes decadentistas hispanoamericanos era que idolatraban sin reservas y —creo que esto toca en lo vivo del problema— a despecho de valores y bellezas nacionales hispánicas, a París, sin que París les hiciese caso alguno, tratándoles fría, desdeñosa y condescendientemente. El modernismo iba rebajando, mejor destrozando, el carácter nacional, americano, hispánico de la literatura hispanoamericana y, por lo tanto, Unamuno tenía razón al quejarse continuamente. Porque fue una queja que se puede trazar desde sus primeros artículos de fines del siglo pasado hasta los últimos que escribió. Pero, aunque su queja tenía una base justa, el mucho gritar y censurar le dañaba su sentido crítico e impedía que se acercara serena y objetivamente a algunos —son una muy reducida minoría— escritores modernistas. Tal con Rubén Darío, poeta en quien se cifra todo el movimiento literario y de quien se puede decir que nunca entendió don Miguel.

Las relaciones literarias y personales entre el vasco y el nicaragüense empezaron turbias, y así habían de quedar hasta la muerte de éste en 1916. Se conocieron en Madrid en 1899, durante la segunda visita de Rubén a España. En su *Autobiografía* Darío nos cuenta ese encuentro:

---

[1] Camille Pitollet, "De mis memorias", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXVIII, Núms. 1 y 2 (1952), pág. 69.

> Me presentaron una tarde como a un ser raro —'es genial' y 'no usa corbata' me decían—, a don Miguel de Unamuno, a quien no le agradaba, ya en aquel tiempo, que le llamaran el sabio profesor de la Universidad de Salamanca. Cultivaba un sostenido tema de antifrancesismo. Y era indudablemente un notable vasco original.[2]

Y Unamuno en un artículo escrito a la muerte de Darío, comenta este encuentro en la manera siguiente:

> Aunque nos vimos y conversamos y paseamos juntos media docena de veces, había algo que nos mantenía apartados, aun estando juntos . . . Yo debía parecerle a él duro y hosco; él me parecía a mí sobrado comprensivo . . . Nos veíamos, nos hablábamos, nos apreciábamos mutuamente, pero ni uno ni otro se decidía a romper esa muralla.[3]

Como dan a entender las palabras de ambos poetas, el recelo y la desconfianza caracterizaban las pocas veces que se vieron personalmente, y eso a pesar de escribirse y tratarse amistosa, aunque reservadamente, a pesar de comprender y en parte aplaudir sus obras respectivas, a pesar de que fue Darío mismo quien dio acceso a Unamuno a la prestigiosa tribuna hispanoamericana en la cual iba a publicar centenares de artículos, el diario bonaerense *La Nación,* y también uno de los primeros que reconoció alto valor lírico en las poesías del vasco. No se veían porque no querían verse: así se pueden resumir sus largas y tempestuosas relaciones. No nos vamos a poner aquí a estudiar sus tratos personales, porque el meternos en este tema, por mucho que nos sintamos atraídos a ello, nos llevaría a otros campos, y acaso a otro artículo. Sin embargo, nos referiremos a ellos —¡claro está!— en cuanto nos ayuden a aclarar o establecer juicios unamunianos sobre la poética rubeniana. Pero el estudiar sus relaciones personales sólo por estudiarlas no creemos que añada nada nuevo a la visión y los juicios que tenía don Miguel sobre el modernismo en general o Darío en particular. Más bien son resultado de esa visión que causa de ella y, como tal resultado, no creemos que venga a propósito en nuestro trabajo. Vamos, pues, a las declaraciones de Unamuno sobre el vate nicaragüense.[4]

---

[2] Rubén Darío, *Autobiografía,* Vol. XV, *Obras Completas* (Madrid, 1918), pág. 173.

[3] "De la correspondencia de Rubén Darío", *La Nación* de Buenos Aires (10 mayo 1916).

[4] El que quiera seguir con este tema debe referirse a los estudios de Manuel García Blanco, "Rubén y Unamuno", *Cultura Universitaria,* Núm. XLIII (mayo-junio, 1954), págs. 15-28; José Luis Cano, "Rubén y Unamuno", *Clavileño,* IV,

El tiroteo entre Darío y Unamuno fue empezado por éste en un artículo sobre *La maldonada* de Francisco Grandmontagne; en él Unamuno discurría sobre el estado de la literatura argentina en particular y la americana en general, pero sobre todo dejaba sentado que se oponía totalmente al afrancesamiento que por entonces caracterizaba las letras hispanoamericanas. Estas declaraciones hirieron la sensibilidad de Rubén, y de inmediato —su artículo de combate está firmado el mismo día en que salió el de Unamuno— se puso a defender públicamente el afrancesamiento americano en un artículo titulado "La Pardo Bazán en París. Un artículo de Unamuno", publicado en la revista madrileña *Vida Nueva*. Defendiéndose ingeniosa y eruditamente a la vez, dice:

> Crea el señor Unamuno que mis *Prosas profanas*, pongo por caso, no hacen ningún daño a la literatura científica de Ramos Mejía, de Coni o a la producción regional de J. V. González, ni las maravillosas *Montañas de Oro* de nuestro gran Leopoldo Lugones perturban la interesante labor criolla de Leguizamón y otros aficionados a ese ramo que ya ha entrado en verdad en dependencia folklórica. Que habrá luego una literatura de cimiento criollo, no lo dudo; buena muestra dan el hermoso y vigoroso libro de Roberto Payró *La Australia Argentina* y las obras del popularísimo e interesante 'Fray Mocho'[5]

Leído el artículo de Rubén, Unamuno le escribe, agradeciéndole su artículo y dándole las gracias "por la afectuosa consideración con que me trata. Sobre tales bases es imposible no venir a un acuerdo". En esta manera, pues, se traba la amistad epistolar entre Darío y Unamuno, y se le despierta el interés de éste por leer más poesías suyas. Y en esta misma carta tenemos una de las primeras valoraciones de Unamuno sobre la poesía de Darío: Hela aquí:

> Lo que yo veo, precisamente en usted, es un escritor que quiere decir, en

---

núm. 23 (septiembre-octubre, 1953), págs. 18-22; Jerónimo Mallo, "Las relaciones personales y literarias entre Darío y Unamuno", *Revista Iberoamericana*, IX, núms. 17 y 18 (febrero y mayo, 1945), págs. 61-72; José Luis Martín, "Unamuno y Darío: Dos angustias en una", *Alma Latina*, núm. 832 (1951), págs. 17-18; y Delfina Molina y Vedia de Bastianini, "Rubén Darío y Unamuno", *La Nación* de Buenos Aires (11 abril 1948).

Respecto al epistolario cambiado entre los dos poetas, véase: Alberto Ghiraldo, *Archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires, 1943); *Epistolario de Rubén Darío*, edición y estudio preliminar de Ventura García Calderón (París, 1920); también, se incluye una carta inédita en el estudio ya citado de García Blanco.

[5] El artículo fue recogido por Rubén en su *España contemporánea*, Vol. XIX, *Obras completas* (Madrid, 1922), y ahí se puede leer en su totalidad en las páginas 116-118.

castellano, cosas que ni en castellano se han pensado nunca ni pueden *hoy* en él pensarse. Tiene usted que hacerse su lengua.[6]

Sin embargo, en marzo de este mismo año, antes de escribir su artículo sobre *La maldonada,* antes de conocer personalmente a Rubén, y antes de que Rubén escribiera sobre él, ya conocía su obra poética y ya se interesaba por ella, tanto que, en carta a Luis Ruiz Contreras, fechada el 15 de dicho mes, habla con simpatía de los versos del nicaragüense y hasta le pide a aquél que le mande la dirección de Darío para poder ponerse en contacto directo con él. Su valoración de Darío es rápida y muy directa, casi telegráfica; dice que "es americano; siente con profundidad; piensa con altura, y aunque 'aparisiensado', conserva el buen sentido y el cuajo español que otros han perdido ya. Déme, pues, nota de su dirección".[7] Como se ve, la primera impresión de la obra poética rubeniana, aunque sabemos de ella sólo fragmentariamente, es de agrado y parece indicar que cree a Darío destinado a ser gran poeta de la lengua, si se puede apartar de la que el maestro español consideraba nefasta influencia parisiense.

En esos mismos días —el 23 de abril de 1899— se publicaba en la revista bonaerense *El sol de domingo* una carta abierta que había mandado don Miguel a Casimiro Muñoz y en la cual se leía esto: "Hace poco, leyendo unas quejas de Rubén Darío, porque París no hace caso a los literatos hispanoamericanos confundiéndoles con los *rastaquouères,* me dije que tienen razón en París."[8] En esto se equivocaba don Miguel: primero, no era Darío el que había dicho eso, aunque había expresado este mismo sentimiento en una ocasión, sino el venezolano Pedro-Emilio Coll, y también, como le comunica Rubén en carta de 16-V-1899, él no se quejaba sino que celebraba "el desdén de París con nuestros mediocres y amojamados de América, hijos legítimos de una España que no es la que vale, la grande intelectualmente."[9] Indignado, le ruega Darío que rectifique su frase públicamente porque —y en esto tenía sobrada razón, dado el carácter de los literatos hispanos de entonces— podía ser mal interpretada por algunos americanos y así podía resultar muy dañosa.

Y, efectivamente, así lo hizo don Miguel, mandándole antes de que se publicara un articulillo titulado "Rubén Darío juzgado por Unamuno.

---

[6] Alberto Ghiraldo, *obra cit.,* págs. 38-39.
[7] Luis Ruiz Contreras, *Memorias de un desmemoriado* (Madrid, 1946), pág. 152.
[8] Manuel García Blanco, *artículo cit.,* pág. 17.
[9] *Epistolario,* pág. 33.

Una rectificación", publicado en la misma revista el 8 de julio del mismo año. En la carta que acompaña al artículo, don Miguel —y por primera vez—, se dedica casi exclusivamente a hablar del afrancesamiento hispanoamericano y el porqué del disgusto que le causa:

> Debo decirle que no acabo de comprender del todo esa atracción que sobre ustedes ejerce París, ni ese anhelo de que sea precisamente París, y no Londres, o Berlín, o Bruselas, o Estocolmo o... Heidelberg, donde los descubran. Que fuera Madrid lo comprendería, porque, hoy por hoy, es el centro de los pueblos de lengua española, y por mucho que exageremos (yo el primero), nuestra incultura, al fin y al cabo en español escribimos, y los que piensan en español son los que, ante todo, han de nutrirse de la savia espiritual de nuestros escritores... En el inmenso coro del universo hay sitio para todos, con tal de que cada cual dé su nota nativa, la que le es propia. Lo malo es que el ruiseñor pretenda rugir o gorjear el león.[10]

Esta observación, tan arraigadamente unamuniana, nos explica en gran parte su adversión por los afrancesados: hay que ser de su país y de su tiempo para ser de todos los países y de todos los tiempos. Y esto es precisamente lo que temía en cuanto a Darío: París acabaría por dominarlo.

No obstante estas observaciones, Unamuno ya veía en él al poeta, al que vive sola y exclusivamente por y para la poesía. Y le felicita también por su afán de renovar la expresión poética española. Le dice, en carta de 16-IX-1899:

> De usted me gusta mucho la seriedad, la verdadera seriedad, el esfuerzo por renovarse de continuo. Usted es de los que estudian; se ve en sus trabajos. ¿A quién se le ha ocurrido aquí refrescar la vena de nuestro viejo *Cancionero de Baena?* Le felicito por ello. Es usted de los que aspiran a comprenderlo todo, de los de mente extensa y hospitalaria, que diría Coll.[11]

Desde el principio, pues, lo admiraba como poeta; pero, a la vez, lo regañaba por ser el propulsor del modernismo en el mundo de habla española. Unamuno no podía —ya se ve— reconciliar una cosa con la otra. En esta nota tan agitada empiezan las relaciones, tanto personales como literarias, entre Darío y Unamuno, y en verdad, el que se muestra más cordial y más amigo siempre es el nicaragüense.

En 1900, escribe Unamuno su primer artículo para *La Nación* de Buenos Aires y lo dedica —no podría haberlo hecho de otra manera— a

---

[10] Alberto Ghiraldo, *obra cit.*, págs. 41-42.
[11] Citado por Jerónimo Mallo, *artículo cit.*, pág. 68.

Rubén. A pesar de que fue Darío —como dijimos— quien le dio acceso a dicho periódico, Unamuno, cegado por su propia campaña antigalicista, no supo agradecérselo debidamente. En otra carta a Ruiz Contreras, escrita pocos días después de publicarse el artículo, hasta llega a sospechar de su "amigo":

> He recibido —escribe— de *La Nación*, de Buenos Aires, el cheque en pago de mi artículo; y siendo así que Rubén Darío me dijo que me darían 125 pesetas, 'máximo de lo que pagan', según él, me han enviado 150 (que de seguro no es el máximo, ni mucho menos).[12]

Si Unamuno escribió esto en la intimidad, ¡nos imaginamos el reojo y la falta de comprensión con que habría leído la poesía de Rubén! Parece que estaba empeñado en no aplaudirle en nada. Pero, en otra carta del mismo año, ésta dirigida a Candamo, vemos que esta negación del valor literario de Rubén se debe en parte a que Darío, a su vez, tampoco estaba muy dispuesto a aceptar la obra poética de Unamuno. Leemos: "Rubén Darío dice de mis versos que son 'demasiado sólidos'; prefiero esto a que sean demasiado gaseosos, a la americana . . ."[13] Los dos poetas habían llegado a un jaque mate mutuo literario; ni uno ni otro concedía que se pudiera haber equivocado.

En 1901 trata Unamuno de romper —aunque no se apura en ello— esa muralla de hielo que los mantenía separados. En este año se publica la *España contemporánea* de Rubén, quien envía un ejemplar dedicado a Unamuno. El libro, como se sabe, se compone de artículos aparecidos en *La Nación*, y entre ellos se incluye el artículo de 1899 que rebatía las declaraciones unamunianas sobre la literatura afrancesada hispanoamericana. Algo inesperadamente, Unamuno alaba el libro, tanto en carta personal al autor como en artículo dirigido al gran público hispánico. En la carta en que le acusa recibo del libro, le dice Unamuno:

> Hace unos días recibí su interesantísimo libro, *España contemporánea*, de que conocía la mayor parte por haberla leído en *La Nación*. Ha hecho usted una obra meritoria, tanto para nosotros los españoles como para los americanos. Obras así labran más la fraternidad de castas que cuantos Congresos, como el último, se celebren.[14] De su trabajo he de ocuparme en *La Lectura*.[15]

---

[12] Luis Ruiz Contreras, *obra cit.*, pág. 172.

[13] Manuel García Blanco, *Don Miguel de Unamuno y sus Poesías* (Salamanca, 1954), pág. 37.

[14] Se refiere a los Congresos Iberoamericanos que se organizaban y desorganizaban en los primeros años de este siglo.

[15] Alberto Ghiraldo, *obra cit.*, pág. 119.

Efectivamente, en noviembre del mismo año aparece en dicha revista la reseña prometida, y en ella se echa de ver el mismo tono apacible y amable de la carta que la anuncia. Lo esencial de la reseña destaca que el libro es "una viva *causerie,* llena de chispazos, algo así como un collar sin hilo, de notas echadas un poco al azar. Revélase en él un espíritu sensible abierto a todos los vientos y reflejando cuantos ecos le han herido; sus juicios, sin dejar de ser suyos y llevar su sello, se nos presentan como síntesis de juicios que flotan en el ambiente cultural madrileño. En cierto ambiente, se entiende. Leyendo este libro de Darío se ve lo que de nuestra España cree y juzga la juventud de la Corte madrileña."[16] El libro es, por lo tanto, algo caleidoscópico, pero nos presenta un cuadro ameno de la vida española. Sin embargo, no pierde la ocasión don Miguel de hablar también de su afrancesamiento, aunque . . . ¡lo defiende! Y es que por debajo de su capa francesa cree vislumbrar Unamuno el alma española de Rubén, así: "Se ha dicho de Darío que hasta cuando escribe en castellano correcto, corriente y moliente, parece traducido del francés, bien traducido, pero traducido al cabo. No lo creo así. Lo que hace es pensar en americano —aunque no lo crea nuestro amigo Rodó—, en genuino americano."[17] Lo cual quiere decir "español", puesto que en castellano escribe y en castellano piensa. Unamuno se ha dado cuenta del valor artístico de Rubén, del supremo artista que es. Y en este artículo vemos que quería extenderse en una alabanza sentida y amistosa, pero . . . no lo hace. Y no lo hace porque su misogalismo no se lo permite, porque, a pesar de lo que pudiera haber dicho, seguía creyendo que Darío era en el fondo un afrancesado. Su crítica, entonces, viene a cobrar un cierto tono de sensatez, de punto medio, y no hace más que señalar su estilo y su visión artística, lo cual es, al fin y al cabo, la misión del crítico sensato, pero no la de Unamuno. Y nosotros preferimos éste a aquél. Dice:

> Hay algo de inarticulado, de desgranado, de 'discreto' (el que a 'concreto' se opone), de invertebrado en el decir y exponer de Darío; más que línea seguida, sigue línea punteada. Lo he dicho al principio: es cinematográfico, hasta en el titular de las imágenes que se suceden. Difícilmente se ve el principio de continuidad bajo ellas. Las frases se suceden, sobre un mismo asunto, asociadas sin duda; pero no nacen unas de otras. Su estilo llega a ser palpitante . . . pero no es ondulante casi nunca. Y así es su pensamiento. Cuesta descubrir en éste la famosa corriente o flujo continuo de

[16] "España contemporánea, por Rubén Darío", *La Lectura* (noviembre, 1901), pág. 119.
[17] *Ibidem.*

> James; parece más bien un espejo que reproduce, transformándolas según su color y curvatura, las imágenes que ante él se suceden. Y un espejo en mosaico.[18]

Pocas veces Unamuno llegó a tal objetividad fría en su crítica, y —dicho sea en honor suyo— lo hizo suprimiendo deseos o de gritar locamente contra su afrancesamiento o de ponerse en íntima *camaradería* con él. En vez de esto, sigue Unamuno examinando, serena y reposadamente, su libro, llegando por este camino a algunas conclusiones muy atinadas y muy justas:

> Darío juzga, más que con doctrina, con un temperamento... Y al juzgar, incorpora a su propio juicio, dése o no de ello cuenta, los juicios que en torno a sus oídos han revoloteado y que le sirven como de acordes del propio. De aquí que resultan con cierta complejidad armónica, hasta con íntimas disonancias a las veces, nada unilaterales, ni mucho menos 'monótonos'.[19]

Hasta cuando le censura algo, lo hace amistosamente, y aunque sus propias ideas sean diametralmente opuestas a las del nicaragüense. Por ejemplo, al hablar de la urbanidad de Darío, característica que lo mantiene apartado de una honda comprensión del pueblo español y que no le permite penetrar en las raíces españolas, dice muy sencillamente:

> Una cosa de España no ha visto apenas Darío, y es el campo; ni el campo mismo ni el pueblo que lo habita. El capítulo que le dedica, "Fiesta campesina", es de lo más flojo del libro: vese en él que Darío, el enamorado de París y de Buenos Aires, y aun de Madrid, es esencialmente urbano.[20]

Una vez más ha dado en el clavo don Miguel, pero ni se excita ni hace alarde de ello. Y así es la reseña toda: llena de vislumbres y observaciones muy atinadas, pero escrita con sensatez, equilibrio y derechura. Tal vez se deba este tono a que hasta ahora Rubén siempre lo ha tratado con respeto y con cierta simpatía aun cuando más se aparta de la doctrina unamuniana. Rubén fue siempre bueno con Unamuno, y ésta es una de las pocas veces en que éste reciprocó esa bondad.

El libro le había gustado de verdad y cuanto haya dejado escrito sobre él muestra agrado y simpatía. Por ejemplo, en una carta a Can-

18 *Ibidem.*
19 *Ibidem.*
20 *Ibidem.*

damo, fechada en ese año de 1901, sigue con el mismo tono de antes: aplausos y reservas a la vez:

> Rubén Darío es algo digno de estudio; es el indio con vislumbres de la más alta civilización, de algo esplendente y magnífico, que al querer expresar lo inexpresable balbuce. Tiene sueños gigantescos, ciclópeos; pero al despertar no le queda más que la vaga melodía de ondulantes reminiscencias. Tiene un valor positivo muy grande; pero carece de toda cultura que no sea exclusivamente literaria (éste es, a mi juicio, el mal mayor de nuestros literatos) . . .[21]

Y en la misma carta se le ve este mismo tono de exaltación refrenada cuando habla específicamente de su *España contemporánea:*

> El libro de Darío tiene bajo su benévola *bonhomie* un fondo de severidad; su efecto es *miroitant*. Me parece, por lo demás, un libro en que ha colaborado mucha gente; no siempre revela juicio propio. Pero es un bonito cinematógrafo (algo caleidoscópico) de nuestra España exterior, no de la íntima . . .[22]

¿Se ve ya ese tono de "Sí, pero no" en que están escritas estas críticas unamunianas? ¿No se ve también que Unamuno, a pesar de lo que dijera públicamente en otras ocasiones, comprendía —nosotros hasta creemos que en el fondo saboreaba— el arte literario de Rubén? Pero Rubén, ¡ay!, se iba dejando seducir por París y, lo que era peor aún, iba a ser una víctima más del *boulevard,* guiado ahí por el bulevardero por excelencia, el cronista sensual y mosqueteril, Gómez Carrillo. Así pensaba don Miguel en 1901.

En 1902, siguen escribiéndose los dos amigos, Darío poniendo a Unamuno al tanto de lo hispanoamericano y Unamuno empeñado en hacerse aceptar como poeta por Darío, que desde el principio se había mostrado algo hostil hacia la lira unamuniana. Esto seguramente desagradó a Unamuno —ya se sabe cuánto se ufanaba de llamarse poeta— y tal vez nos ayude a explicar en parte ese telón de hielo que se interponía a su amistad. En estos años, a Rubén se le iba considerando el primer poeta en lengua castellana; y Unamuno seguía pacientemente componien-

---

[21] *Ensayos,* prólogo y notas de Bernardo G. de Candamo, Vol. II (Madrid, 1945), págs. 17-18.

[22] *Ibidem,* pág. 18. Como se puede apreciar en esta cita y en otras, también Unamuno sabía emplear voces francesas en sus artículos críticos, aunque en la mayoría de los casos, lo hacía en plan irónico.

do sus versos en Salamanca sin que se le prestase atención particular. Y Darío, el adorador de París, iba afrancesando, cada año más, el ambiente cultural hispánico, afrancesamiento que, según Unamuno, acabaría por ahogar a España. El gran público hacía más caso a la poética modernista del nicaragüense que a las protestas del vasco. Además, en las cartas de estos años, se ve una campaña sostenida por parte de Unamuno de hacer que Rubén acepte y aplauda su propia obra lírica, mandándole poemas, hablando de su propia poesía siempre que puede, pero —y esto es lo más curioso— nunca diciendo nada de la poesía de Rubén. En efecto, ¡ni había leído sus *Prosas profanas!* Y eso que hacía seis años que el tomo iba conquistando al mundo hispánico. Rubén, el afrancesado, se había hecho un *cause célèbre* hispánico y a Unamuno le desagradaba y le dolía profundamente.

Pasan dos años en que ni se escriben ni vocean sus diferencias periodísticamente, dos años en que la fama de Darío se hace internacional. Sigue Unamuno tratando de convencer a Rubén de la valía lírica de sus versos, y en carta fechada el 3 de septiembre de 1904 le habla de su famosa "Oda" a Salamanca, dejando ver entre líneas la aversión que sentía hacia París: "Véngase por acá —le ruega— véngase a ver y a sentir este soto de altas torres . . . He corregido ayer una poesía —creo que la mejor que he hecho— titulada 'Salamanca', y que aparecerá en *La ilustración española y americana.* Los versos son sáficos clásicos, cual cuadra a esta ciudad". Y a continuación viene a la defensa de su dorada y adorada Salamanca, a la que Rubén había dado el mote de "ciudadón dormido en el páramo", llamándola "el viejo castillo roquero espiritual de mi dorada Salamanca, lejos de la feria de las vanidades."[23]

De esta carta en adelante, las relaciones entre el vasco castellanizado y el nicaragüense aparisiensado se van haciendo cada vez más acerbas y tiesas. Sin embargo, en su largo artículo "Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana", el que escribió a base del libro de Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente* y que está firmado en noviembre de 1905, al hablar de la sincronización de los movimientos literarios españoles y americanos y de la influencia que a veces ejercen éstos en aquéllos, trae a colación los versos de Darío, aunque a regañadientes :"Hoy mismo —dice— ¿cabe negar la influencia, buena o mala, mejor o peor, que de esto no nos toca hablar ahora, de Rubén Darío

[23] M. García Blanco, *artículo cit.*, pág. 20.

en la juventud española que al cultivo de la poesía se dedica?"[24] Y en el mismo artículo, vuelve a entonar el tema que vimos antes al hablar de su *España contemporánea,* el de que tenía Rubén Darío, a pesar de su afrancesamiento, un alma y una expresión artística hispánicas:

> ¿Quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento, más aparente que real, Darío ha sido, y va cada vez más siendo, profundamente español? ¿Quién no sabe que ha ido a buscar fuerzas, para remozar sus formas líricas, en antiguos cantares españoles del mester de clerecía?[25]

No se puede negar que don Miguel había comprendido, aunque había leído poco de ella, la poesía de Darío hay un fondo de íntima verdad en esto de que ya iba afirmándose cada vez más su alma hispánica. Buen ejemplo nos lo ofrecen sus *Cantos de vida y esperanza,* libro que, aunque no lo leyó Unamuno hasta 1908, se estampó en este mismo año.

Pero el afrancesamiento pudo más que el carácter esencialmente hispánico en cuanto a la crítica unamuniana, y su opinión de Darío va de mal en peor. En una conversación con un compañero de letras en 1907, llega a decir —nunca escribió tal cosa, como maliciosamente han dicho Valle-Inclán y Díaz Plaja entre otros— que a Rubén se le veían las plumas de indio por debajo del sombrero, y su interlocutor —¿quién sería?— hizo que Rubén se enterara de ello. Darío, profundamente herido y quejándose de este ataque tan inesperado como injusto, se mueve a escribir una carta de las más conmovedoras que hemos leído, y que empieza con estas palabras que nos imaginamos leyera Unamuno con escalofríos:

> Ante todo, para una alusión. Es con una pluma que me quito por debajo del sombrero con la que le escribo. Y lo primero que hago es quejarme de no haber recibido su último libro [*Poesías*]. Podrá haber diferencias entre usted y yo, pero jamás se dirá que no reconozco en usted —sobre todo duespués de haberle leído en estos últimos tiempos— a una de las fuerzas mentales que existen hoy, no en España, sino en el mundo. Mas yo quisiera también de su parte alguna palabra de benevolencia para mis esfuerzos de cultura.

Y después de una alabanza de Unamuno como pensador, como sabio y como poeta, le pide justicia:

> La independencia y la severidad de su modo de ser le anuncian para la

[24] *Ensayos,* Vol. III, *Obras completas* (Madrid, 1950), pág. 771.
[25] *Ibidem,* pág. 776.

> justicia. Sobrio y aislado en su felicidad familiar, debe comprender a los que no tienen tales ventajas. Usted es un espíritu director. Sus preocupaciones sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad. Sea, pues, justo y bueno.[26]

Pocas veces hemos leído palabras tan conmovedoras, tan justas y tan nobles, palabras que emocionan y entristecen a la vez.

A juzgar por la próxima carta que le escribe Rubén, Unamuno le habría contestado pocos días después, dándole esa justicia y bondad que le pedía, o por lo menos una explicación satisfactoria de sus palabras. Desgraciadamente, esa carta, tan importante para comprender a ambos, se ha perdido. Sin embargo, la explicación incluida en ella le habría satisfecho a Rubén, como dan a entender estas palabras de la segunda carta: "Mucho me satisfizo su gentil carta del 26 del pasado. Creo que con quince días pasados con usted estaríamos completamente de acuerdo en todo."[27] De todos modos, si no tenemos esa carta en que se disculpó don Miguel, tenemos un escrito, extraordinario en su fuerza conmovedora también, publicado a la muerte de Darío bajo el título de "Hay que ser justo y bueno, Rubén" y en el cual confiesa públicamente su culpa y su maledicencia. Pero esto lo veremos en el momento oportuno. Por ahora sigamos, cronológicamente, el desarrollo del pensamiento de Unamuno con respecto del noble poeta americano.[28]

En este mismo año de 1907, tenemos, en una carta al profesor y amigo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, otra valoración de la poesía rubeniana en la cual se ve una vez más cuánto mediaba entre ellos en visión artística. Hablando de la rima, dice Unamuno:

> Además, la rima establece un elemento de asociación externa de ideas —*rima generatrice*— buena para quien hace poesía de fuera a dentro. Rubén Darío, verbigracia, necesita de la rima para enlazar y dar coherencia a sus concepciones poéticas, que suelen ser caleidoscópicas y faltas de lazo interior.

---

[26] La carta le llega de París y está fechada el 5 de septiembre de 1907. Véase *Epistolario*, págs. 38-40.

[27] *Ibidem*, pág. 40.

[28] También llegó a maldecir Rubén, de Unamuno, como nos explica él mismo en su artículo "Unamuno, poeta". En él nos cuenta que "un día, en conversación con literatos, dije de Unamuno: un pelotari en Patmos. Le fueron con el chisme, pero él supo ver la intención, sabiendo que su juego era con las ideas y no con los sentires, y que no es desdeñable encontrarse en el mismo terreno con Juan el vidente." Que sepamos, Unamuno nunca se refirió a este incidente; al contrario, en tan alta estima tenía el artículo de Darío en que nos cuenta este caso que hizo que se imprimiera como prólogo a su libro de poesías *Teresa* (Madrid, 1924).

> Perdido este hilo caería en impresiones desligadas, en verdadera sarta sin cuerda. Pero a mí la rima me estorba.[29]

Como se ve, el don poético unamuniano no era el rubeniano: un punto más, y de mucho peso también, en que se diferenciaban Rubén y don Miguel.

Aunque Unamuno aparentemente había suavizado su ataque contra Darío, seguía diciendo barbaridades de él en la intimidad y, según las declaraciones que hace en una carta dirigida a Ricardo Rojas el 27 de marzo de 1908, se ve que todavía no había leído —parece mentira— la producción sólida y fuerte de Rubén. Sus palabras, que ahora transcribimos, tienen que ser basadas en sus primeras poesías; de otro modo no se explica su contenido.

> Cuando nos veamos —le escribe— hablaremos de él, a ver si al fin es usted quien me convence de que hay poesía en las caramilladas artificiosas del nicaragüense. Yo no lo culpo de lo que otros, sino que sus versos me parecen terriblemente prosaicos en el fondo, sin pasión ni calor, puras virtuosidades y tecniquerías. Escribe, además, cosas imposibles por la manía de la rima rica. Puesto que hablamos de un príncipe rubio, tenemos que hacerle navegar por el Danubio, así como Bretón de los Herreros saca al obispo de Sigüenza para que nos convenza.[30]

Lo cual es muy atinado en cuanto a los poemas de *Azul* o las *Prosas profanas* u otras de semejante contextura. Pero también había publicado Rubén sus *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907), libros a los cuales no cuadra esta crítica.

Efectivamente, cuando el mismo Rojas lo visitó en Salamanca el verano del mismo año, se encontró con que Unamuno "no conocía sino algunos versos ultramodernistas del tiempo de *Prosas profanas,* y yo lo contradije con *Cantos de vida y esperanza,* mostrándole la sobriedad clásica y la hondura humana de los nocturnos y de ciertos poemas especialmente elegidos por mí con el propósito de impresionar la sensibilidad de Unamuno." Y la impresionó, aunque creemos nosotros que siempre estuvo atenta a las notas rubenianas, a pesar de sus muchas protestas. El mucho protestar —lo ha dicho Unamuno mismo en un lugar— indica cierta atracción hacia lo que se está rebatiendo. Al separarse Rojas y

---

[29] Citado por M. García Blanco, *obra cit.*, pág. 120.
[30] Ricardo Rojas, *Retablo español* (Buenos Aires, 1948), pág. 291.

Unamuno, le dijo éste a Julio Nombela Campos, catedrático de la universidad que les había acompañado en sus paseos y conversaciones: "¡Es listo ese Rojas! ¿Vio usted con lo que me salió para defender a Darío? Quizá tenga razón . . ."[31] Es más, sabía que tenía razón, pero todavía se negaba a aceptarla.

Lo curioso es que este mismo Rojas se encontró en una situación análoga cuando después fue a visitar a Rubén, y es que vio que Darío negaba a Unamuno de la misma manera que éste negaba a aquél. Y tuvo que "realizar con Rubén esfuerzo análogo para convencerle de que Unamuno era no sólo un pensador extraordinario sino también un gran poeta."[32] Y Darío reconocía, aunque se negaba a confesarlo, el valor de Unamuno.

Hasta este año —1908— ambos, Unamuno y Darío, habían permanecido inmóviles en sus opiniones negativas, pero ahora empiezan por fin a comprenderse y estimarse mutuamente y como debían haberlo hecho desde el principio. En 1909, publica Rubén su artículo "Unamuno, poeta" en *La Nación,* estudio que le abrió el camino de la fama en la poesía; en las cartas —las últimas que escribieron— cambiadas entre ellos, hay muchos votos de amistad y de comprensión mutua. En una carta de Unamuno, hasta encontramos que le brindó a Darío una de sus poesías, la intitulada "La viajera", poesía inspirada en un artículo de Rubén sobre la muerte en Barcelona de un poeta costarricense.[33] En 1910, Unamuno llega a llamarlo "excelso poeta", a pesar de seguir insistiendo sobre lo mismo: su afrancesamiento:

> A eso que llaman el arte por el arte, a todo ese arte lilial, principesco o como se le quiera llamar, lo que le falta es pasión. Acaso a Rubén Darío, para ser aún más excelso poeta que es, para llegar a ser el genio lírico de los pueblos de lengua española, le ha faltado pasión, entusiasmos políticos o religiosos, un fanatismo de cualquier clase; la flaqueza del hombre social en él ha perjudicado al poeta. Su exceso de cosmopolitismo le ha impedido hacerse más universal . . . Si Darío no ha sentido su Nicaragua, ¿cómo iba a sentir Versalles? Y, a pesar de esto, es un excelso poeta.[34]

No se vuelve a oír la voz de Unamuno hasta la muerte de Rubén en

---

31 *Ibidem.*
32 *Ibidem.*
33 Este poema no figura en ningún libro del autor. Lo ha incluido M. García Blanco en su libro ya citado en la página 392.
34 M. García Blanco, *artículo cit.,* pág. 117.

1916, cuando escribe el artículo a que hemos aludido antes, "Hay que ser justo y bueno, Rubén", artículo comparable en su nobleza y en su dignidad de hombre a la carta de Darío que lo inspiró. Empieza citando lo principal de la carta de 1907, y después nos dice:

> Han pasado más de ocho años de esto; muchas veces esas palabras de noble y triste reproche del pobre Rubén me han sonado dentro del alma, y ahora parece que las oigo salir de su enterramiento, aun mollar. ¿Fui con él justo y bueno? No me atrevo a decir que sí. Quería alguna palabra de benevolencia para sus esfuerzos de cultura de parte de aquellos con quienes se creía, por encima de diferencias mentales, hermanado en una obra común. Era justo y bueno su deseo. Y yo, arando solo mi campo, desdeñoso en el que creía mi espléndido aislamiento, meditando nuevos desdenes, seguí callándome ante su obra. ¿Fue esto justo y bueno? No me atrevo a decir que sí.[35]

Y en este tono de remordimiento y recriminación de sí mismo, y con el mismo estribillo desgarrador de "Hay que ser justo y bueno", el artículo sigue. Habla de la obra poética de su amigo y hace una distinción muy justa entre lo hondo y eterno de sus versos de menos fama y lo puramente superficial y exteriorizado de los ultramodernistas:

> Le acongojaban las eternas e íntimas inquietudes del espíritu y ellas le inspiraron sus más profundos, sus más íntimos, sus mejores poemas. No esas guitarradas que se suele citar cuando de su poesía se habla, eso de 'la princesa está triste; ¿qué tendrá la princesa?' o lo del 'ala aleve del leve abanico', que no pasan de leves cosquilleos a una frívola sensualidad acústica; versos de salón sin intensidad ninguna.[36]

Sabe distinguir don Miguel; sabe cuando habla el Darío versallesco, el experimentador y el renovador, el menos puro y el más formal, y sabe cuando se le sale del alma su espíritu indígena de indio americano, cuando Darío, sintiendo su casta la hace vibrar tensamente en sus versos:

> Al indio —lo digo sin asomo de ironía, más bien con pleno acento de reverencia—, al indio que temblaba con todo su ser, como el follaje de un árbol azotado por el cierzo, ante el misterio. Pues para él era el mundo en que erró, peregrino de una felicidad imposible, un mundo misterioso.[37]

---

[35] "Hay que ser justo y bueno, Rubén", artículo recogido por González Olmedilla, *La ofrenda de España a Rubén Darío* (Madrid, 1916), págs. 27-28.
[36] *Ibídem*, pág. 29.
[37] *Ibídem*, pág. 30.

Intuía don Miguel esa indianidad en su poesía, y la intuía a despecho del afrancesamiento que se ve a cada paso en ella, y tal vez iba implícito en su frase de que por debajo del sombrero del nicaragüense se le veían las plumas del indio. Más adelante en este mismo artículo le llama en una exclamación apasionadísima "¡aquella suprema flor de la indianidad!"

Y vuelve a recriminarse acongojadamente:

> 'Sea justo y bueno.' Esto me decía Rubén cuando yo me embozaba arrogante en la capa de desdén de mi silencioso aislamiento, de mi aislado silencio. Y esas palabras me llegan desde su tumba reciente, ahora que veo llegar la otra soledad, la de la cosecha. ¡No, ni fui justo ni bueno con Rubén; no lo fui! No lo he sido acaso con otros. Y él, Rubén, era justo y era bueno.[38]

Y en este mismo estudio da a entender don Miguel que la lira de Darío le había gustado desde el principio, pero que se negó a comentar y a aplaudirla, porque no podía:

> Nadie como él nos tocó en ciertas fibras; nadie como él sutilizó nuestra comprensión poética. Su canto fue como el de la alondra; nos obligó a mirar a un cielo más ancho, por encima de las tapias del jardín patrio en que cantaban, en la enramada, los ruiseñores indígenas. Su canto nos fue un nuevo horizonte, pero no un horizonte para la vista, sino para el oído. Fue como si oyésemos voces misteriosas que venían de más allá de donde a nuestros ojos se juntan el cielo con la tierra, de lo perdido tras la última lontananza. Y yo, oyendo aquel canto, me callé. Y me callé porque tenía que cantar, es decir, que gritar acaso, mis propias congojas, y gritarlas como bajo tierra, en soterraño. Y, para mejor ensayarme, me soterré donde no oyera a los demás.[39]

Termina este artículo —confesión con unas palabras de los más sinceras y honradas que ha escrito:

> ¡Pobre Rubén! ¿Te llegarán tarde estas líneas de tu amigo que no quiere ser ni injusto ni malo? Nunca llegan tarde las palabras buenas... ¿Por qué, en vida tuya, amigo, me callé tanto? ¡Qué sé yo!... ¡Qué sé yo!... Es decir, no quiero saberlo. No quiero penetrar en ciertos tristes rincones de nuestro espíritu. Sí, buen Rubén, óptimo poeta y mejor hombre: éste tu huraño y hermético amigo, que debe ser justo y debe ser bueno contigo y con los demás, te debía palabras, no de benevolencia, de admiración y de fervorosa

---

38 *Ibídem.*
39 *Ibídem,* págs. 32-33.

> alabanza, por tus esfuerzos de cultura. Y si Dios me da salud, tiempo y ánimo, he de decir de tu obra lo que —más vale no pensar en por qué— no dije cuando podías oírlo. ¿Lo oirás ahora? Quisiera creer que sí. Hay que ser justo y bueno, Rubén.[40]

No hemos querido comentar estas palabras por juzgarlas incomentables. Hablar de ellas sería quitarles valor y estropearles su belleza. Pocas veces hemos leído —no sólo en Unamuno sino en cualquier otro poeta— palabras de más desgarradora confesión. Quedará para siempre como supremo monumento a un poeta de igual supremacía.

En verdad, el estudio anunciado al final del artículo nunca se hizo, sencillamente porque ya estaba escrito. Sin embargo, en años venideros iba a volver a exaltarle como poeta y como amigo, y a expresar repetidas veces su remordimiento de no haber hablado de él mientras vivía. Así, por ejemplo, en octubre de este mismo año de 1916, cuando, en un viaje a la Cartuja de Valldemosa, un retiro mallorquín, se hospeda en casa de don Juan Sureda, la misma en que pasó Darío una temporada de sus últimos años, recuerda cariñosamente a su amigo y, profundamente dolido, escribe estas líneas:

> Allí el pobre Rubén se refugió, maltrecho y ya definitivamente vencido por el diablo amarillo, a emprender la última lucha, la desesperada. Allí escribió algunos de sus últimos cantos, entre ellos el de la cartuja, después de haber leído una vida de San Bruno... La cartuja de Valldemosa está henchida de recuerdos del pobre Rubén y yo sentía el remordimiento de lo que pude haberle dicho y esperó él que le dijese —me consta— y no lo dije, cuando cada día, mañana y noche, pasaba por el cuarto en que el pobre forcejeó espiritualmente contra la nube que le iba ciñendo y ahogando el alma.[41]

Todavía tenía demasiada vívida en su mente la muerte de Rubén para poder escribir sobre el valor literario de su poesía. El recuerdo aquí es de remordimiento y de honda compasión. No podía haber escrito de otra manera.

Cuatro años después, en 1920, escribe don Miguel el prólogo al libro de poesías de Amado Nervo, *En voz baja,* y al hablar de la indianidad de éste, vuelve a sentir al Darío indio, el mismo de quien habló en 1916.

---

[40] *Ibidem,* págs. 33-34.

[41] *Andanzas y visiones españolas,* Vol. I, *Obras completas* (Madrid, 1950), págs. 680-681.

> ¿Por qué hay algunos americanos que se encabritan y revuelven contra esa castiza y hermosa denominación de Indias occidentales? ¿Por qué contra eso de que se llamara indianos a los americanos? . . . Pero ¿no es América, y sobre todo su litoral del Pacífico, cuyo susurro oyeron en su niñez, desde León el uno, desde Tepic el otro, Darío y Nervo, un Oriente del Extremo Oriente asiático? ¿Y es que las almas de los primitivos de México y de Nicaragua no tenían alguna hermandad con las de los asiáticos del Extremo Oriente? ¿No hay sabiduría india en aquéllos?[42]

Sí, la hay, y cuanto más se mira en su poesía más se le descubre el alma indiana y más se le siente latir la sangre india que corría por sus venas. Y no nos referimos a sus poemas, como "Caupolicán", que tratan de lo indio expresa y directamente, sino los en que la visión estética —sus *Salmos,* por ejemplo— ante el mundo parece ser de una pasividad, de una melancolía y de una sobriedad verdaderamente nativas americanas, indianas. Aun en los poemas ultramodernistas, ¿no se ve acaso por debajo del afrancesamiento cierto sentido y cierta estética venidos de lo indiano? En un poema como "Sonatina", verbigracia, ¿no se ve por debajo de los versos ondulantes, de "hamaca", un sentimiento patrio, y por debajo de la rima riquísima una sobriedad paralela a la de sus antepasados? Nosotros, por lo menos, creemos intuirlo como Unamuno lo intuía también. Tenía miga —estamos convencidos de ello— aquella frase de don Miguel de que se veían plumas indias por debajo del sombrero de Darío, y no creemos que la pronunciara sólo para hablar mal de su poesía.

Lo que nunca aceptó Unamuno —iría contra su propia visión y expresión artística— era lo que él denominaba el escribir "versos a ojo", y así hacer tónicas —para conservar la rima, claro— palabras que en rigor no lo son. En este punto no creemos que haya disentimiento alguno con don Miguel, ya que, por ejemplo, el "si" condicional, palabra átona proclítica, no puede rimar con "ti", pronombre tónico; ni se pueden rimar la proposición "de" y "té", verbigracia. Y Rubén a veces versificaba a ojo y caía en la trampa, a pesar de ser un poeta de tan alta categoría. "Como a ojo están hechos versos de Rubén Darío, de Manuel Machado y de otros excelentes versificadores —estos dos, además, grandes poetas— que se han empeñado en hacer tónicas palabras —conjunciones y preposiciones y algún pronombre— que son, incluso en sus bocas, átonos. Rimar el pronombre indefinido 'una' con 'luna' suele ser un disparate."[43] Aunque la críti-

[42] "Prólogo" a Amado Nervo, *En voz baja,* Vol. VII, *Obras completas* (Madrid, 1920), pág. 22.

[43] "Versos a ojo", Vol. V, *Obras completas* (Madrid, 1950), págs. 372-373.

ca es de poco peso, vale que la miremos bien, porque así se ve el cuidado y la atención con que leía la poesía de Darío. Si la hubiera leído, como dejó escrito, como poesía de poco valor, no le habría captado estas íntimas peculiaridades.

Por esta fecha —1920— la estrella modernista ya está apagada, y don Miguel, grandemente aliviado, puede mirar hacia atrás y valorar de nuevo, serena y objetivamente, algunas de sus opiniones antimodernistas más cortantes, para darles más vigor y vigencia. En su serie de artículos "Alrededor del estilo", publicados a lo largo de 1924 en la revista madrileña *El Imparcial,* habla del modernismo, la influencia de Remy de Gourmont en autores hispánicos y el afrancesamiento de Rubén Darío. Dice:

> A Remy de Gourmont, que dijo muchas más tonterías sobre el español que sobre otra cosa cualquiera, le hicieron creer los americanos de lengua española... que los americanos han desanquilosado la lengua española. No supo que Rubén Darío no ha hecho sino volver a Góngora, y que la lengua de Rubén Darío es la menos afrancesada, en el fondo, que cabe, que es una lengua hondamente castiza. Y si nuestros casticistas no lo creen así, es porque nada hay menos castizo que un casticista. Lo único que Rubén evitaba era cierto hipérbaton, ciertas trasposiciones que la plenitud de nuestra flexión permite. Un crítico americano decía que Rubén no habría escrito 'de tu balcón las tapias a escalar', por ejemplo; pero, ¿y qué?[44]

¡Cómo ha cambiado don Miguel desde los años en que hablaba de guitarradas y caramilladas poéticas! Pero, no olvidemos que nunca —como hemos tratado de mostrar— se dijo esas cosas a su corazón, mejor, a su propia sensibilidad de poeta. Desde que le leyó por primera vez —recuérdese la carta a Ruiz Contreras de principios de 1899— sabía Unamuno que Rubén estaba destinado a conquistar con su lira al gran mundo de habla española. Lo sabía, repetimos, aunque rehusó confesárselo. Había empezado mal en su tratamiento de Darío, pero en vez de confesar su culpa y así romper esa muralla helada que los separaba mientras Rubén vivía, persistió en el empeño de defender su error. Era como si Unamuno estuviera siguiendo al pie de la letra el famoso consejo que Diego Láinez, al yacer moribundo, le dio al Cid campeador, consejo admirablemente presentado en esta redondilla de Guillén de Castro, y que tanto gustaba de repetir Unamuno: "Tratar siempre de acertalla, /la honrada y principal,/ pero si la acierta mal,/ defendella y no enmendalla."

---

[44] *Alrededor del estilo,* Vol. I, *Obras completas* (Madrid, 1950), págs. 768-769.

Para terminar nuestra exposición cronológica del desarrollo de la crítica unamuniana sobre la poesía de Rubén Darío, queremos ahora citar dos poemitas extraordinarios que incluye aquél en su *Cancionero, diario poético*. El primero, el número 275, es una defensa elocuentísima de lo castizo hispánico del verso y del lenguaje de Rubén:

'Mágico pájaro regio'
que Rubén en castellano
dijo, y no dijo en francés,
con su erre y con sus ges,
esdrújulo americano,
en Nicaragua un arpegio.[45]

Como se sabe, don Miguel se pasó la vida experimentando con su propia expresión poética, ensayando toda clase de ritmos, rimas y estructuraciones métricas. Y en el *Cancionero,* hasta se mete con el eneasílabo, verso cuyo ritmo se le escapaba y que Rubén había elevado a un prestigio en que nunca se había tenido antes. ¿Estaría pensando en su amigo fallecido cuando compuso estos en sí admirables eneasílabos polirrítmicos?

Oh ritmo cojo, roto, lento,
de ocho más uno —está de más—;
falta a diez uno, ¿dónde estás?
¡oh triste ritmo pachorrento!
Oh despreciado nueve triste,
última cifra sin sazón;
de mi oído el corazón
con tu rastrera queja heriste.[46]

Estamos dispuestos a creer que sí.

PHILIP METZIDAKIS

Universidad de Yale,
New Haven, Connecticut.

[45] *Cancionero. Diario poético,* edición y prólogo de Federico de Onís (Buenos Aires, 1953), pág. 101.
[46] *Ibidem,* pág. 150.

Génesis del Azul Modernista

Consideraciones históricas

Entre los críticos que estudian el modernismo hispanoamericano se ha generalizado la tendencia a sobrevalorar el azul y considerarlo el color modernista por antonomasia, siendo relegados a un plano secundario los demás matices de la expresión modernista. Tal error se debe, en gran parte, al juicio hondamente arraigado —y muy difícil de extirpar— de que el *Azul* de Darío marca el principio del modernismo, y, por consiguiente, es, como quiere Raúl Silva Castro,[1] el primer libro modernista de la literatura hispánica. Estas afirmaciones, tanto como la popularidad perenne de *Azul,* explican la resonancia que el color cerúleo ha adquirido como el predilecto y característico del estilo de los modernistas.

En oposición a algunas de las ideas anteriores, deseamos señalar que las investigaciones más recientes de Federico de Onís, Max Henríquez Ureña, Guillermo Díaz-Plaja y Manuel Pedro González[2] establecen de manera incontrovertible que antes de la publicación de *Azul* —entre 1876 y 1882— Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí ensayaron, con voluntad de estilo, formas literarias pertenecientes a lo que posteriormente

---

1 "El ciclo de lo 'azul' en Rubén Darío," *Revista Hispánica Moderna,* XXV (1959), 81.

2 Federico de Onís, "La poesía hispanoamericana," *Cuadernos* (París), 21 (1956), 11-19, y "Martí y el modernismo," en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos* (La Habana, 1953), pp. 431-446; Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), y "Martí, iniciador del modernismo," en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos,* pp. 447-465; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid: Espasa-Calpe, 1951), p. 305; Manuel Pedro González, "José Martí: Jerarca del modernismo," en *Miscelánea de estudios dedicados al Doctor Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos* (La Habana, 1956), pp. 729-762, y "Conciencia y voluntad de estilo en Martí," en *Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor,* (La Habana, 1957), pp. 191-227.

se denominará la prosa modernista. Y, en cuanto a la primera obra en forma de libro de filiación netamente modernista, ofrecemos el testimonio del crítico argentino, Enrique Anderson Imbert, quien en su brillante ensayo en torno a *Amistad funesta* (1885) afirma que "en las letras hispanoamericanas fue Martí el primero en colaborar con el género novela en la renovación literaria que llamamos 'modernismo'".[3]

En poesía, no es hasta la aparición de la segunda edición de *Azul* (Guatemala, 1890) cuando Darío se revela como refinado y exquisito creador de versos modernistas. "No es", dice Anderson Imbert, "en el verso, sino en la prosa, donde se decidió a innovar. En este sentido la importancia histórica de *Azul*, se debe a sus cuentos y prosas poemáticas."[4] Las poesías que integran la siguiente colección de versos rubenianos, *Prosas profanas* (1896), afirmaron el triunfo poético de Darío. Pero en este volumen no hay una sola poesía fechada antes de 1891, aunque es posible que algunas hayan sido concebidas antes.[5] Hacia esa fecha, limitándonos a la poesía exclusivamente, Martí había escrito los tres tomos más importantes de su poética, *Ismaelillo, Versos libres y Versos sencillos;* Gutiérrez Nájera había producido lo más destacado de su obra; Casal había publicado *Hojas al viento* y escrito casi todos los poemas de *Nieve;* y Silva llevaba varios años explorando una expresión musical en la poesía. Ante estos hechos, ¡cómo puede la crítica seguir en su empeño de considerar a Darío "el iniciador" del movimiento modernista! Claro se ve que algunos de estos mal llamados precursores habían cultivado formas renovadas pertenecientes a la poética modernista desde 1881, y los demás a partir de 1888. Estos son datos imprescindibles para enfocar debidamente la cronología del modernismo, sobre todo si se quiere, como

[3] "La prosa poética de José Martí. A propósito de *Amistad funesta*," en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, p. 616. *Amistad funesta* fue publicada bajo el seudónimo de Adelaida Ral por entregas en el periódico de New York *El Latino-Americano*. Se editó en forma de libro por primera vez en el décimo volumen de la edición de *Obras completas* de Martí que hizo Gonzalo de Quesada y Aróstegui (Leipzig: Imprenta de Breitkopf & Haertel, 1911). Párrafos de corte modernista se pueden encontrar en otro libro que Martí publicó en 1878: *Guatemala*. Limitándonos al azul, la hipálage de estas líneas demostrará la conciencia artística que permea la obra:

> Este que pasa, caballero de una bella dama
> azul, es un grave Ministro: la multitud
> lo estruja, lo olvida, lo gobierna. (19:69)

[4] "Estudio preliminar" en Rubén Darío, *Poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1952), p. xiii.

[5] Así lo afirma Enrique Anderson Imbert, "Estudio preliminar," p. xv.

en este ensayo nos proponemos, dilucidar las innovaciones estilísticas de sus momentos iniciales.

CRONOLOGÍA Y FUNCIÓN DE AZUL

El azul inspiró la definición huguesca "L'art c'est l'azur", prestó la magia de su color al título de la revista parisiense *La Revue Bleue,* y al de los cuentos de Catulle Mendès *Les oiseaux bleus* (1888). Mallarmé, encantado por este matiz, hubo de exclamar: "*Je suis hanté!* L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!" Es dudoso que la insistencia con que aparece el azul en los escritos modernistas pueda atribuirse directamente a una de estas fuentes francesas, mas es innegable que entre los iniciadores del modernismo José Martí, antes que ningún otro, descubrió las seducciones estéticas del azul, e incorporó este color a su léxico como constante estilística. El azul, sin embargo, sólo representa uno de tantos rasgos expresivos de estirpe genuinamente modernista presentes en su obra entre 1875 y 1885 —fenómeno que refuerza la aseveración de los arriba mencionados críticos (la cual subscribimos[6]) de que a Martí, tanto como a Nájera, Silva y Casal, hay que clasificarlo como iniciador y no como precursor del modernismo.

El ya aludido ensayo del distinguido crítico chileno, perito en la obra primigenia de Rubén, rastrea el azul en los escritos del bardo nicaragüense, y analiza este color en su doble vertiente de valor anímico y estilístico. Quisiéramos complementar dicho trabajo con un análisis sistemático y cronológico de la función y sentido del azul en la obra de Martí que, según Juan Ramón Jiménez, "vive (prosa y verso)"[7] en el arte de Rubén. No pretendemos perpetuar la inexacta concepción de que el azul es el color más trascedente del modernismo; para nosotros sólo representa uno entre varios colores relevantes de que se sirvieron los modernistas en la creación de su estilo. Martí principió a utilizar el azul simbólicamente a partir de 1875, y este hecho confirma la necesidad de concederle la prioridad de haber iniciado —al menos en prosa— formas modernistas que enriquecieron los procedimientos estilísticos de las letras hispánicas.

El año 1875 marca la primera llegada del exilado Martí a México; el azul en este año reviste las siguientes manifestaciones: "Está muy lejos

---

[6] V. nuestro estudio "Los supuestos 'precursores' del modernismo hispanoamericano," *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XII (1958), 61-64.

[7] *Españoles de tres mundos* (Buenos Aires: Losada, 1942), p. 33.

el azul soñado";[8] "... ama [Pedro Castera] lo azul, porque lo azul da idea poética del exquisito espíritu por quien siente amor tan alto..." (50:24) Y del proverbio teatral *Amor con amor se paga,* estrenado en la capital mexicana el mismo año, entresacamos las líneas siguientes:

Teresa: por sueño?...
Julián: El alma enamora!
Teresa: Por encanto?...
Julián: Azul parece! (26:186)

El: Nada es azul en la vida,
¡Oh mortal de lo que ves,
Si no miras al través
De una mujer bien querida.
. . . . . .
¡Leonor, mi amada Leonor,
Cómo más presto me hablaras.
Si en el alma me miraras
El lago azul de tu amor!
. . . . . .
Que después de haber oído
"¡Te amo!" de tu boca bella,
Hay más azul en el cielo,
Hay más calor en la tierra,
Y el aire un beso, otro beso.
Onda tras onda se lleva. (26:191-193)

Estas citas contienen los textos que inician el ciclo azul de la obra martiana, y en ellos está patente ya el sentido genérico que este tropo tendrá en las producciones maduras del artista; sugerirá idealismo, belleza, alegría, perfección moral o espiritual, y el deseo de evadirse de la realidad y encontrar solaz en una región empírea. Éstas, precisamente, son las cualidades que don Juan Valera percibió en el azul de Darío, aunque el crítico español puso en tela de jucio el valor de encarnarlas en el azul:

> ¿Por qué, en este caso, lo azul (aunque en francés no sea *bleu,* sino *azur,* que es más poético) ha de ser cifra, símbolo y superior predicamento que abarque lo ideal, lo etéreo, lo infinito, la serenidad del cielo sin nubes, la luz difusa, la amplitud vaga y sin límites, donde nacen, viven, brillan y se mueven los astros?[9]

---

[8] *Obras completas* (La Habana: Trópico, 1936-1953), XLII, 98. De aquí en adelante daremos el volumen y la página de esta edición en números arábigos dentro del texto.

[9] *Cartas americanas* (Madrid: Imprenta Alemana, 1915), pp. 267-268.

¿En qué consiste el fenómeno estilístico que Valera denomina "cifra, símbolo y superior predicamento"? Raúl Silva Castro capta lo esencial de este problema técnico cuando asienta la necesidad de diferenciar entre el uso de azul en calidad de sustantivo y de adjetivo:

> En el primer caso [el del sustantivo] . . . azul es una comarca espiritual, íntima, que posee o señorea el artista por el mero hecho de serlo . . . cuando se emplea la voz azul como adjetivo, la connotación cambia según la palabra a la cual va a calificar . . .[10]

Aunque abundan los casos de símbolos cromáticos de valor sustantivado —tanto en Darío como en Martí[11]— lo más común es que sean de naturaleza adjetiva. Según nuestro entender, el epíteto cromático adquiere categoría de símbolo cuando su función de calificador de un sustantivo dado implica más que el sentido literal, es decir, cuando evoca una realidad imaginada que rebasa los límites de la física. El símbolo cromático formado así tendrá un doble plano de significación. Tomemos como ilustración una cita de Darío: "Sí, dentro de la jaula de mi cerebro está preso un pájaro azul que quiere su libertad . . ."[12] Este pájaro azul, claro está, induce al lector a imaginar mucho más que un ave de tal color; de ahí la doble faceta de la imagen. Al símbolo cromático de este tipo aplicamos la terminología de Carlos Bousoño y lo llamamos símbolo bisémico. En cambio, cuando la relación de adjetivo y sustantivo es sinestésica, es decir, cuando el adjetivo cromático y el sustantivo yuxtapuestos no integran una relación lógica (e.g. pensamiento azul), entonces la catacresis que resulta encarna un símbolo cromático potencial. Para constituirse en símbolo auténtico se necesita que la unión catacréstica de sustantivo y adjetivo tenga valor estético o decorativo y, a la vez, un estrato noético-emotivo.

Volviendo al tema, el primer rastro de azul que Silva Castro descubre en la obra rubeniana data de 1884, nueve años posterior a los ejemplos ya citados de la obra martiana. En esta manifestación inicial se trata

---

[10] *Op. cit.*, p. 95.

[11] V. como ejemplo de este procedimiento, el siguiente recado de Martí a Manuel A. Mercado:

> Aquí va la correspondencia de esta semana, en que he puesto su poco de color, por lo que de nuevo me recomiendo a la bondad del caballero que repasa las pruebas, no vayan a salir borrones los que yo he procurado, repartir de modo que donde se debe haya *azul*, y donde cabe, amarillo. (69:59) (El subrayado es mío.)

[12] *Cuentos completos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), p. 22.

de una conjugación implícita de cielo y azul, imagen que vio la luz en un texto desconocido hasta que Diego Manuel Sequeira lo publicó en su libro *Rubén Darío, criollo* (1945):

> A las veces se torna rudo y grave, y entonces pulsa el arpa resonante sobre una cumbre; la melena alzada, con el rostro hacia el sol: le dan de lleno los rayos en la frente; los espíritus que vuelan agitando las tormentas en el azul, se acercan, le rodean . . .[13]

La palabra *azul* del sintagma *agitando las tormentas en el azul* carece de la categoría simbólica que esta voz adquirirá en el período 1886-1889 que Silva Castro denomina el del ciclo de lo azul en Darío.

En la obra de Martí, el azul tiene semejante forma embrionaria, i.e., la aproximación de cielo y azul, éste, sin embargo, con valor adjetival. En una poesía sentimental, titulada "Sin amores" leemos (1875):

> ¡Oh, cuán triste verdad que en las memorias
> Fugaces del amor, —en que el olvido
> Con repugnante página de cieno
> Del pecho de la muerte recogido
> Cierra tantas bellísimas historias
> De cielo azul y resbalar sereno,— (42:47)

Pero en ese mismo año el azul comienza a cobrar mayor significación subjetiva, como se notará en la cita siguiente, donde se presagia el uso simbólico del tropo denotador de lo excelso, lo etéreo, lo imaginativo:

> Sin discusión alguna, en Madrid se vive estrecha vida científica, y abundante y buena vida literaria. Son en esto, sin duda, parte principal, las condiciones imaginativas y el cielo todavía azul de los españoles, no muy asimilables ciertamente a las graves especulaciones alemanas en que, a despecho de la originalidad, mas con trabajo y ampliación notables, ocupó su inteligencia Sanz del Río, y la ocupan hoy Patricio Azcárate, Mesía, Francisco Giner y el lógico, el honrado, el vigoroso Salmerón. (47:95)

Cuando por segunda vez el vate nicaragüense utiliza la voz azul, ésta revela atributos totalmente modernistas; se trata del *pájaro azul* —símbolo bisémico del cuento con idéntico título (1886)— que denota "una región empírea hacia la cual tienden los anhelos de los artistas".[14] Idéntica ima-

[13] Citado por Raúl Silva Castro, *op. cit.*, p. 92.
[14] Silva Castro, *op. cit.*, p. 83.

gen que, por cierto, recuerda *L'oiseau bleu* (1908) de Maeterlinck y *Les oiseaux bleus* (1888) de Mendès, fue utilizada por Martí un año antes en su novela *Amistad funesta:*

> Estaban las tres amigas en aquella pura edad en que los caracteres todavía no se definen: ¡ay! en esos mercados es donde suelen los jóvenes generosos, que van en busca de pájaros azules, atar su vida a lindos vasos de carne que a poco tiempo, a los primeros calores fuertes de la vida enseñan la zorra astuta, la culebra venenosa, el gato frío e impasible que les mora en el alma! (25:18)

Los pájaros azules martianos son de índole tan idealista como el pájaro azul rubeniano; tienden su vuelo a una región igualmente elevada, pero, a diferencia del de Darío, no evocan las ansias de libre creación artística, sino la ilusión, alegría y perfección espiritual que anhela la juventud.

Al año siguiente —1887— se da la segunda de las dos variantes del símbolo cromático adjetival en la obra de Darío, el símbolo que está montado sobre una base catacréstica—*cuento azul:* "...la historia de Berta, la niña de los ojos color de aceituna, fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul" *(El palacio del sol).*[15]

Este símbolo cromático de filiación sinestésica, tan característico del estilo modernista,[16] aparece en la obra martiana en 1876 —una década antes de su primera manifestación rubeniana. Se encuentra en un pasaje donde Martí identifica la música con la creación literaria— principio éste que proviene del venero verlainiano de la estética simbolista:

> Pero hay entidades poéticas cantores de lo venidero, arúspices divinos de una religión vasta y azul. Si no supiera yo que andan intencionalmente, diría que estos poetas andan equivocadamente por la tierra. Si los espíritus tuviesen forma, se diría que unos tienen forma de terruño; éstos de nube. Viven entre claridades opacas, realzan lo que tocan, embellecen lo que miran, purifican donde hablan... Es un lenguaje rumoroso, una cadencia tenue; algo de amanecer y de gorjear lejano de aves. (50:170-171)

De 1876 en adelante empiezan a abundar los símbolos cromáticos de

---

15 *Cuentos completos,* p. 35.

16 Carmelo Bonet en *La técnica literaria y sus problemas* (Buenos Aires: Nova, 1957), p. 59, ofrece ejemplos de relaciones sinestésicas en los autores del Siglo de Oro español: canoro sueño, verdes halagos (Góngora); blanca aurora, verde edad (Lope).

naturaleza sinestésica en la obra de Martí. En 1877, viajando con destino a Guatemala, describe sus impresiones de Curaçao, y utiliza la imagen *días azules:*

> El aire es cálido: La atmósfera transparente, desnuda a los ojos curiosos el aseado ajuar exterior de las pesadas casas, que con sus árboles menguados, y sus tejados rojos y sus paredes altas, agujereadas por ventanas menudísimas... recuerdo a la memoria, que se goza generosamente en volvernos a nuestros inmaculados días azules; esos juguetillos de madera que labran y pintan en sus horas de ocio los labriegos de la opaca Alemania. (55:159)

Y, del mismo año es el recado alicaído a Manuel A. Mercado: "...no ha habido en todo el mes un solo día azul" (69:62).

En 1878, dos tropos de significación antitética —*año negro y años azules*— indican la tristeza y la alegría de años sucesivos:

> Con esto; con mi propósito de pagar aquí, esclavo de mis deudas un año, e irme; y con que Carmen cante a mi lado tan gozosamente como ahora canta, paso este año negro y espero otros años azules. ¡Quién sabe si el permanente azul no es de la tierra! (68:60)

Es un hecho de sumo interés y de gran trascendencia para trazar el empleo del azul simbólico entre los modernistas —que Darío se sirve del mismo tropo diez años más tarde, al comentar el estado de ánimo de la gente que se prepara a poner fin a la temporada veraniega chilena:

> Las familias santiaguinas que han venido a Valparaíso y Viña del Mar van de vuelta. Se van a sus hogares de siempre, mas es de dudarse que no lleven —digo, las almas jóvenes y soñadoras— la esperanza del año que viene. El año que viene es siempre azul. Se ve un arco iris en todo porvenir de mujer, una libélula fugaz y cristalina, un vago sueño, y las damas son las que tienen más derecho de llevar, si no esperanzas, al menos recuerdos.[17]

En un cuento del mismo año, Darío une los colores simbólicos *negro* y *azul* —como Martí en el texto de 1878. Se trata de la muerte repentina de una muchacha y el trágico desenlace subsiguiente de un idilio. El contenido anímico de *negro* y *azul* recuerdan el párrafo de Martí. En *El Heraldo* de Valparaíso del 17 de marzo de 1888 escribió Darío:

> —¡Oh! Ese joven es hoy un escéptico y un corazón de hielo. El año que vino fue para él negro.

---

[17] *Obras desconocidas de Rubén Darío*, ed. Raúl Silva Castro (Santiago: Prensas de la Universidad de Chile, 1934), p. 129.

> —¡Sí, pero para ella siempre fue azul! Voló a ser rosa celeste, alma sagrada, donde debe de existir el ensueño como realidad, la poesía como lenguaje y como luz del amor![18]

En ambos modernistas el estado eufórico producido por el amor evoca la voz azul, y el negro concretiza los sentimientos de desilusión, tragedia y fracaso.

En la obra de Martí y Darío hay otro caso de coincidencia en el uso de azul. El tres de febrero de 1888, en *La Epoca* de Santiago, vio la luz el cuento rubeniano titulado "Carta del país azul" que lleva por subtítulo "Paisajes de un cerebro." El valor del azul simbólico del título lo sugiere el cuentista al comienzo de su narración:

> Ayer vagué por el país azul. Canté a una niña; visité a un artista; oré, oré, como un creyente en un templo, yo el escéptico: y yo, yo mismo, he visto a un ángel rosado que desde su altar lleno de oro, me saludaban con las alas. Por último, ¡una aventura![19]

El paisaje interior que Darío caracteriza, sirviéndose del etéreo azul, es el del amor, de la emoción religiosa y de la experiencia estética; el poeta en su su vagar por aquel país célico, lo contempla todo a través de un cristal azul —*cáliz azul* y *mirada azul* son otras dos imágenes de este relato— y escribe una 'carta' "impregnada de aroma de ilusión".[20]

La variante martiana aparece en el plural en un pasaje de *Amistad funesta* (1885):

> Todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo libros y cuadros, negocios y afectos, aún en nuestros países azules. (25: 37-38)

En esta crítica del materialismo de su época, Martí yuxtapone otra vez el azul y el negro, simbolizando las cualidades espirituales y nobles de "nuestra América" con el adjetivo azul.[21]

---

[18] *Cuentos completos*, p. 78.
[19] *Ibid.*, p. 65.
[20] *Ibid.*, p. 69.
[21] Manuel Pedro González ha comentado esta coincidencia tropológica: "Me inclino a creer que Darío leyó amorosamente *Amistad funesta* y que de estos *países azules* martianos desciende en línea recta el título del relato "Carta del país azul" . . . ["José Martí: Jerarca del modernismo," en *Miscelánea . . . Fernando Ortiz*, p. 742, n. 22.]

En otras formaciones simbólicas de azul —todas escritas antes de la publicación de *Azul . . .* —encontramos en la obra martiana conjugaciones inusitadas de filiación simbolista como las siguientes: *sueñecillos azules* (1881), *tristeza azul* (1882), *azul el mar y el alma,* (1883), *rosas azules* (1885), *los ojos de un azul claro y los pensamientos* (1886)[22]:

> Y de noche, entre los rizos rubios de los niños, revuelan sobre la cándida almohada, sueñecillos azules. (28:47)

> Emerge de sus versos [los de Longfellow] una hermosa tristeza, la tristeza azul de aquel que no ha sufrido, no la tristeza mordedora, inquieta y bárbara de los infortunados. (17:216)

> [En junio es] azul el mar y el alma. (29:168)

> . . .Lucía que cuando veía entrar a Juan sentía resonar en su pecho unas como arpas que tuviesen alas, y abrirse en el aire, grandes como soles, unas rosas azules, ribeteadas de negro . . . (25:30)

> Tiene los ojos de un azul claro [la esposa del Presidente Cleveland], y los pensamientos. (33:185)

Una variante de azul —celeste— aparece en la época primigenia del cromatismo martiano, en 1876:

> . . .tal podría decirse que todos los poetas españoles habían besado a las mujeres en la boca, y que fue Ruiz de Alarcón el primero que supo que podía besárseles la frente. Así impregnada de casta tenuidad, es la mujer celeste de Alarcón. (50:162)

El valor genérico del plano real de este matiz simbólico es pureza e idealismo, como se verá en la configuración de 1877 que a continuación ofrecemos:

> Un espíritu celeste, el de mi amorosa criatura, me ha dado brío secreto para quebrantar en bien de todas éstas, para nadie útiles, ligaduras: ¿qué habrá erróneo que nazca en su espíritu altísimo y perfecto? (68:19)

La mayoría de los textos martianos aducidos hasta ahora, se definen por el uso catacréstico del símbolo cromático. Igualmente frecuente es la técnica bisémica que presta una dimensión simbólica al lenguaje discursivo.

---

[22] Otros ejemplos antes del 88 se darán más adelante en el apartado sobre la significación de azul.

La bisemántica permite una descripción objetiva, que a la vez, abarca actitudes e impresiones subjetivas del poeta, expresadas éstas en el plano figurado de la imagen. Tal, precisamente, es el procedimiento de las líneas siguientes (1888):

> Y el reverendo, vestido de negro, que lee en aquel instante su estudio laureado sobre la "mente automática" en un diminuto cuaderno de cubierta azul, que por lo que dice y por la manera de decirlo es digno de más aplausos y público. (36:77)

El detalle del cuaderno azul, usado por un reverendo que pronuncia un discurso ante un congreso antropológico, podría pasar inadvertido por el lector no avisado. En la obra de Martí el procedimiento bisémico, a veces muy sutil, indica su estado de ánimo frente a la realidad circundante. En el texto citado hay una implícita aprobación de la opinión general, del todo favorable, respecto al reverendo.

En la siguiente construcción bisémica, el poeta se sirve del vocablo *precisamente* para insuflar valor espiritual en el adjetivo *azul* (1886):

> Se ve que muchos niños han nacido en la noche, y que, bajo una tienda azul precisamente, vinieron de una misma madre dos gemelos. (33:86)

Martí admiró tanto el "esprit de corps" de los habitantes de Charleston, Carolina del Sur, ciudad destruida por un terremoto, que al describir el acontecimiento en una crónica de prosa épica, hizo del azul vehículo de nobles e ideales dimensiones.

La hipálage, figura que atribuye a un sustantivo el adjetivo que corresponde a otro nombre del mismo texto, también de origen a formas simbólicas de color azul. En 1888, Martí describe el heroísmo de algunos marineros incapacitados y jubilados; a través de un desplazamiento implícito del color del océano, el azul cobra significación moral:

> A la otra banda de Nueva York, en Staten Island, hay una casa de inválidos —"Snug Sailor's Harbor"— donde no van más que las víctimas de la guerra de mar... No es necesario mucha poesía para sonreír con ternura cuando pasan aquellos viejos, callados y azules! (36:156)

Similar proceso de simbolización cromática se observa en el párrafo que ofrecemos a continuación, donde en la imaginación del artista el color del cielo se difunde y tiñe toda la atmósfera. Martí está presenciando el desfile

de trabajadores en una fiesta nacional y la imagen *aire azul* da idea de su alma conmovida (1887):

> Y no se ha escogido el día cuando el frío hostil cierra las almas, como cierra la noche las flores sensibles; no cuando el cielo está negro ceñudo; no cuando caen las hojas; sino cuando, como en símbolo de la humanidad oreada, lo viste todo de fiesta natural el aire azul de Septiembre . . . (35:10)

A diferencia de la evolución del azul en la obra de Darío, quien parece esquivar esta voz cromática durante los años posteriores a 1890,[23] en Martí este tropo retiene su vigor anímico, noético y estético hasta la muerte del poeta. En 1890, un lustro antes de su inmolación en Dos Ríos, escribió:

> Los bávaros[24] han estado de gran fiesta, para que se vea que no olvidan a Bavaria, ni a su romántico rey Luis, que por rey murió y vive por poeta, e iba en uno de los cuadros, sentado tristemente, a la sombra de una roca azul, en un bote de oro. (39:96)

En 1893:

> La hermana poetisa, que vive de enseñar, habla enamorada de nuestros trabajos y de nuestro valer, de la emigración honrosa de Cuba, del rincón azul donde se cría el genio. (10:207)

En 1894:[25]

> No se enoje ni se encele [Gualterio García]. Ya estoy bueno. Fue, dígale a Rosalía, a Alí, a Fefa, el corazón azul. (67:42)

Y, finalmente, en un diario que contiene apuntes escritos al vuelo unos días antes de morir (1895):

> Al fondo de la casa, la vertiente con sus sitieríos cargados de cocos y plá-

---

[23] Silva Castro, "El ciclo de lo 'azul' en Rubén Darío," p. 90: "...las menciones a lo azul son menos frecuentes, más espaciadas, después de 1890, y, según nos parece advertir, faltan ya a las alturas de 1893 en los cuentos y en una fecha tal vez más avanzada, en las poesías..." A continuación Silva Castro reproduce citas correspondientes a los años 1890, 1892, 1893, 1895, 1896, 1904 en que figura el azul como elemento artístico.

[24] Hemos tomado la libertad de reemplazar la palabra *bárbaros* que aparece en el texto original de la Edición Trópico por *bávaros*.

[25] V. más adelante la cita de la poesía escrita el mismo año y dedicada a la hijita de Manuel Gutiérrez Nájera.

> tanos, de algodón y tabaco silvestre: al fondo, por el río, el cuajo de potreros; y por los claros, naranjos, alrededor los montes, redondos, apacibles: y el infinito azul arriba con esas nubes blancas, y surcan perdidas . . . detrás la noche. —Libertad en lo azul.— (56:105-106)

SIGNIFICACIÓN DE AZUL

El azul martiano pertenece al léxico modernista en el sentido de que comparte el tenor idealista que caracteriza su manifestación en la obra de otros modernistas. Pero nunca reviste valores convencionales, nunca es un tropo carente de un sentido anímico profundo y subjetivo. La doble dimensión de la vida martiana —la heroica y la artística— presta matices originales a éste, igual que a todos sus símbolos y metáforas. Es que en la dilucidación de cualquier elemento estilístico de Martí hay que tener en cuenta que fue uno de aquellos excelsos espíritus cuya alma Edith Hamilton pintó con las siguientes frases nobles:

> They suffer for mankind, and what preoccupies them is the problem of pain. They are peculiarly sensitized to the "giant agony of the world." The world to them is made up of individuals, each with a terrible power to suffer, and the poignant pity of their own hearts precludes them from any philosophy in the face of this awful sum of pain and any capacity to detach themselves from it. They behold, first and foremost, that most sorrowful thing on earth, injustice, and they are driven by it to a passion of revolt . . . And yet they never dispair. They are rebel fighters. They will never accept defeat. It is this fact that gives them their profound influence, the fact that they who see so deep into wrong and misery and feel them so intolerable, never conclude the defeat of the mind of man.[26]

De ahí que en la ontología martiana el azul se vincule con un mundo espiritual que alcanzan los que se han sacrificado en el servicio de la humanidad (1883):

> Hay criaturas que se salen de sí, y rebosan de amor, y necesitan darse, y traen a la tierra una espada invisible, siempre alta en la mano, que enciende con su fulgor los campos de batalla, mientras viven, y cuando caen en tierra cubiertos de toda su armadura, vuela cual llama azul, al sol. (29:45)

Sólo el visionario, el hombre superior, llega a ver las capas superiores del mundo ideal martiano, morada de filiación platónica (1883):

---

[26] *The Greek Way to Western Civilization* (Nueva York: New American Library, 1959), p. 199.

> Es dado a ciertos espíritus ver lo que no todos ven; y allí se vieron como juramentos al Cielo azul por espadas de oro; y lágrimas con alas. (18:91-92)

La *espada invisible* y la *armadura* de la penúltima cita simbolizan la lucha humana, la misma que en el último texto se expresa por medio de *espadas de oro* y dos otros tropos idealistas, *cielo azul* y *lágrimas con alas*.

El azul también es el vehículo expresivo de los sueños, las aspiraciones y las utopías que Martí elaboraba como formas de evasión (1892):

> Pero de ese argumento del interés se ha de tomar nota, por lo que tiene de humano, y de fuerte por tanto, y por lo que hay en él de justo. Pero no se ha de responder a él, con la arrogancia de la profecía que ofrece, por la potencia del deseo, democracias milagrosas y repúblicas de madreperlas, con celajes de azul y oro... (3:190)

En éste, como en otros textos, el azul está unido al oro, intensificando así la nota idealista por medio de dos componentes cromáticos de significado parecido.

La alegría que proporciona la perfección humana está involucrada en el siguiente empleo de azul (1882):

> ¿Viste en la mar la nave rota por la tremenda furia de los vientos? Así es, así destruye el alma el borrascoso amor del adulterio. Y viste luego cuando en el hogar todo es azul, cuando la confianza resplandece, cómo semeja el corazón huerto florido, lleno de frutas sazonadas y de flores con perlas de rocío? (26:166-167)

Grossman está hablando con Fleishch en este pasaje de la segunda versión del drama moral *Adúltera*, rehecho, según Willis Knapp Jones, en 1882.[27] Este diálogo en que Grossman evoca un cuadro de felicidad doméstica *(azul, huerto florido, frutas sazonadas, flores con perlas de rocío)* falta por completo de la primera versión escrita en 1872. El hecho de que únicamente en la refundición aparezca la voz azul, es de suma trascendencia para trazar la cronología de azul en la obra de Martí.

La felicidad de un estado eufórico suscita la siguiente voz azul usada en una carta a Enrique Estrázulas, de visita en París (1888):

> Desde que llegamos a los boulevares, y nos cortamos la barba en pico, no

[27] "José Martí, dramaturgo", en *Memoria del Congreso de Escritores Martianos*, p. 721.

ha habido memoria, ni elocuencia, ni pintura, más que para las señoritas. Ahora sí que me van a venir buenas cartas de allá, humeantes como la sangre y empapadas de azul! (65:182)

El azul denota asimismo excelencia espiritual y superioridad moral:

Sé de un hogar, esmaltado
De tres nelumbios azules
Que sobre la alfombra vuelan
Vaporosos como nubes.
. . . . . .
Tengo yo un ángel amigo
Del orden de los querubes
Que al hogar de sus hermanos,
Cariñoso me conduce
Y entre las almas gemelas
Del ángel de alas de nube,
No vi yo tres más hermosas
Que estas tres flores azules. (73:107-108)

El artista modernista, el esteta, se revela notablemente en el tropo catacréstico *música azul* (1894) que aparece en un poema dedicado a la hijita de Manuel Gutiérrez Nájera:

En la cuna sin par nació la airosa
Niña de honda mirada y paso leve,
Que el padre le tejió de milagrosa
Música azul y clavellín de nieve. (42:195)

El azul simbólico de Martí no es tan poliédrico como el oro; carece de las ramificaciones estéticas de éste en el sentido de que raramente se usa como representación de la perfección literaria, de la excelencia estilística.[28] Pero en aquellas ocasiones cuando sí reviste tal tenor, se aproxima en valor noético al oro:

He [Antonio Fernández Grilo] sings of everything that weeps—a child without a mother, a house without a head—a woman without love, a tree

[28] De los muchos ejemplos que podríamos aducir, bastarán estos dos textos:

¡Qué entendimiento de coloso! ¡qué pluma de oro y seda y ¡qué alma de paloma! (18:42)

. . . y en párrafos que resplandecían como círculos de oro recoge esos deseos de amor y trabajo, y anuncia a la república unida que el sur ha muerto, y ha nacido otro. (33:216)

> without leaves, a land without glory. If verses could have colors, his would be blue and rose colored. (51:23)

Esta atrevida correspondencia de versos y colores formó parte de un artículo publicado en 1880 en el *Sun* de Nueva York. El azul y el rosa evocan cualidades de ternura y sensibilidad literaria en este ensayo, uno de los primeros textos significativos de la cromología martiana. Con él rematamos el análisis cronológico y estilístico del azul martiano.

Esta voz cromática representa uno de los relevantes recursos estilísticos inspirados por el Parnaso, el Simbolismo y el Impresionismo —movimientos europeos coevales que fueron asimilados por José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera entre 1875 y 1882, los años decisivos en la metamorfosis de la renovación artística que denominamos modernismo. Martí utiliza la voz azul a partir de 1875; Nájera desde 1876;[29] y Darío por primera vez en 1884. Tal estudio comparativo señala, una vez más, la imprescindible necesidad de rectificar el esquema cronológico que todavía mantiene la crítica tradicionalista, la cual sigue fijando el comienzo del modernismo en 1888, y, a la vez, considera a Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, José Asunción Silva y Julián del Casal como precursores del movimiento. No nos guía un deseo de desvalorar la obra de Darío dentro del modernismo, ni de discutir su altísimo valor artístico en las letras hispánicas. Cada uno es grande y noble en sí, como dijo el mismo Rubén. Reconózcase entonces la labor trascendental de los *iniciadores* del modernismo y emúlese la franqueza de Juan Ramón Jiménez quien, al considerar la influencia de Martí —amén de la de Díaz Mirón y Casal— sobre Darío, afirmó:

> Pero en él estaba Martí. Este, con los *Versos sencillos*, influyó en Darío. Recuerde el poema de aquél donde habla de "la bailarina española". Muchos poemas de Martí se condensan y quedan reducidos en Darío a una línea. Martí le llamaba su hijo y quería que fuese su sucesor. Le sucedió como cronista en *La Nación*, de Buenos Aires, y el artículo que allí escribió Rubén en ocasión de la muerte de Castelar parece de Martí. De éste le vino, también, el amor por los clásicos españoles y los giros estilísticos en los poemas de tipo menor:
>
> La niña de Guatemala,
> la que se murió de amor.

[29] La primera manifestación de azul con valor simbólico en Nájera se da en el poema "Luz y sombra" 1876: "Es blanca tu conciencia y azul tu pensamiento." V. mi estudio "Función y sentido del color en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera," *Revista Hispánica Moderna*, XXIII (1957), 1-13.

> Darío tiene un poema dedicado a Bonafoux que parece de Martí, por sus galas y sus gracias. Hay un cierto Darío que no se comprende sin Martí. *La bailarina española* de Rilke, a su vez, recuerda *La gitanilla* de Darío. *El soneto a Carolina,* de éste, es Martí puro. También Díaz Mirón influyó sobre Darío. Y Julián del Casal, en *Azul.*[30]

TEORÍA LITERARIA

Además de lo indicado hasta ahora respecto a la cuestión del color en la obra de Martí, hay que tener en cuenta que acompaña su cromología simbólica un cuerpo nutrido de ideas teóricas que revelan la conciencia que tenía de la revolución artística que realizaba en el período que va de 1875 hasta la publicación de *Azul* . . . Desgraciadamente, la naturaleza de este estudio no permite el análisis de la multifacética doctrina literaria de Martí; tendremos que limitarnos a explorar en detalle sólo aquellos pronunciamientos vinculados con el tema del color. Pero éstos, tanto como la precedente elucidación del desarrollo de azul, bastarán para indicar que hoy en día resulta imposible aceptar la autenticidad histórica de las afirmaciones de Rubén de que él inició el movimiento modernista.[31]

En 1875 Martí asentó los siguientes conceptos que en su época no debieron ser considerados menos que revolucionarios:

> El color tiene más cambiantes que la palabra, así como en la gradación de las expresiones de la belleza, el sonido tiene más variantes que el color. Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse, más medios con que reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción, las combinaciones tempestuosas o apacibles de esta presunción de lo venidero, religión de la soledad, propio hogar del hombre, que llamamos caprichosa fantasía. (50:59)

Este párrafo revela hasta qué punto Martí había bebido en las fuentes simbolistas francesas, porque en él se patentiza el principio verleniano de la vaguedad y de la musicalidad. El ascendiente de los experimentos sinestésicos de Rimbaud indudablemente orientaron las siguientes líneas de Martí, escritas en 1881:

---

[30] Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Taurus, 1958), pp. 58-59.

[31] En el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905) afirmó: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar . . ."

> Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color de castaña y azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de los sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe.[32]

A más de la influencia simbolista, la teoría martiana evidencia la huella del arte glíptico de los seguidores de Gautier, como el texto que a continuación ofrecemos (pubicado en 1881 en la segunda entrega de la *Revista Venezolana)* comprobará:

> Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. (20:32)

La necesidad de cultivar un estilo coloreado y plástico, concepto en consonancia no sólo con el arte parnasiano sino con el de los impresionistas, reaparece en unas notas escritas entre 1886 y 1887:

> El estilo tiene su plasticidad, y después de producirlo como poeta, se le debe juzgar y retocar como pintor: componer las distancias y valores, agrupar con concierto, concentrar los colores esenciales, desvanecer los que dañan la energía central. (63:175)

En 1887 Martí declaró a su íntimo amigo Manuel A. Mercado que buscaba anhelosamente formas cromáticas de expresión:

> ¡Y yo que a veces estoy, con toda mi abundancia, dando media hora vueltas a la pluma, y haciendo dibujos y puntos alrededor del vocablo que no viene, como atrayéndolo con conjuros y hechicerías, hasta que al fin surge la palabra coloreada y precisa. (68:174-175)

En otros escritos se funden los elementos parnasianos y simbolistas con el principio clásico de la proporción y armonía. Estos que siguen provienen de apuntes y fragmentos sin fecha:

> Hay algo de plástico en el lenguaje, y tiene él su cuerpo visible, sus líneas de hermosura, su perspectivas, sus luces y sombras, su forma escultórica y su color, que sólo se perciben viendo en él mucho, revolviéndolo, pesándolo, acariciándolo, puliéndolo. En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico. (73:87)

---

[32] José Martí, *Sección constante,* ed. Pedro Grases (Caracas: Imprenta Nacional, 1955), p. 126.

> Para mí las palabras han de tener a la vez, en saludable [proporción], sin exceso de ninguna de las tres, sentido, música y color. (73:132)

> Esta es la gran ley estética, la ley matriz y esencial. Ni el lenguaje ha de salirse, por lo sobrentusiasta o lo frío, del tono natural del sentimiento, ni los colores han de ser más que lo que requiere la importancia del tema . . . (73:45)

En 1889, en la *Edad de oro* alude a su deseo de hacer poesía " . .de manera que se vea en los versos como si estuviera pintando con colores" (24:27), y en el mismo año habla de "frases de colores" al poner de manifiesto su creencia en la efectividad de la literatura como magisterio social:

> . . . una cosa es echar al aire frases de colores para que se las lleve el viento como las bombas de jabón, y otra clavar en los corazones de los hombres, como el asta banderas en la cuja, las ideas con que se han de levantar los pueblos. (38:9)

Los textos citados, casi todos anteriores a 1888, son de genuina prosapia modernista, y a base de ellos, y de lo dicho en las secciones precedentes de este trabajo, tendremos que disentir con críticos como el profesor Allen W. Phillips, quien en su excelente estudio sobre "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", le concede al vate nicaragüense la gloria de haber iniciado el arte modernista.[33]

La primera exposición teórica de estirpe netamente modernista en la obra de Rubén data de 1888, y su estilo delata la presencia de Martí *(tener luz y color, hablar como las águilas callan, la trampa de plata,* etc.) cuya prosa comienza a fecundizar la de Darío a partir de 1886. Escribe Darío:

> Creen y aseguran algunos que es extralimitar la poesía y la prosa, llevar el arte de la palabra al terreno de otras artes, de la pintura verbigracia, de la escultura, de la música. No. Es dar toda la soberanía que merece al pensamiento escrito, es hacer del don humano por excelencia un medio refinado de expresión, es utilizar todas las sonoridades de la lengua en exponer todas las claridades del espíritu que concibe . . . Janín llamaba "estilo en delirio", al estilo de Julio y Edmundo, y consideraban un absurdo, una locura, pretender pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas . . . Ah, y esos desbordamientos de oro, esas

[33] *Revista Iberoamericana,* XXIV (1959), p. 42 y 49.

> frases kaleidoscópicas, esas combinaciones de palabras armónicas, en períodos rítmicos, ese abarcar un pensamiento en engastes luminosos, todo eso es sencillamente admirable... Juntar la grandeza o los esplendores de una idea en el cerco burilado de una buena combinación de letras; lograr no escribir como los papagayos hablan, sino hablar como las águilas callan; tener luz y color en un engarce, aprisionar el secreto de la música en la trampa de plata de la retórica, hacer rosas artificiales que huelen a primavera, he ahí el misterio.[34]

En este artículo titulado "Catulo Méndez [sic.], Parnasianos y Decadentes" hay resonancias no sólo de giros martianos sino de conceptos doctrinales relacionados con el arte literario, y en particular, con el cromatismo modernista, que Martí —como ya hemos comprobado— había desarrollado muchos años antes. Está fuera de nuestro propósito seguir comparando las ideas teóricas de Martí y Darío; baste decir que en los años posteriores a 1888 hay inequívocas coincidencias, tanto en la teoría de la cronología como en todos los aspectos de la expresión modernista. Y, en varios casos, no sería aventurado hablar no ya de coincidencias sino de influencias, puesto que la preceptiva martiana alcanzó su desenvolvimiento máximo antes que la de Darío. Sirva para comprobar esta aseveración el siguiente rosario de textos martianos escritos todos antes de la primera exposición teórica rubeniana de filiación modernista:

> [1875]
> La música es más bella que la poesía porque las notas son menos limitadas que las rimas: la nota tiene el sonido, y el eco grave, y el eco lánguido con que se pierde en el espacio: el verso es uno, es seco, es solo: —alma comprimida— forma implacable —ritmo tenacísimo.
>
> La poesía es lo vago: es más bello lo que de ella se aspira que lo que es en sí. (50:23-24)

> [1881]
> ... el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje. Que la sencillez sea condición recomendable, no quiere decir que se excluya del traje un elegante adorno. (20:32-33)

> [1882]
> El verso es perla. No han de ser los versos como la rosa centifolia, toda llena de hojas, sino como el jazmín del Malabar, muy cargado de esencias La hoja ha de ser nítida, perfumada, sólida, tersa. Cada vasillo suyo ha de ser un vaso de aromas. El verso, por donde quiera que se quiebre, ha de dar

[34] *Obras desconocidas de Rubén Darío,* pp. 168-170.

luz y perfume... Pulir es bueno, más dentro de la mente y antes de sacar el verso al labio. El verso hierve en la mente, como en la cuba el mosto. Mas ni el vino mejora, luego de hecho, por añadirle alcoholes y taninos; ni se aquilata el verso, luego de nacido, por engalanado con aditamentos y aderezos: (20:66-67)

[1887]

El arte de escribir ¿no es reducir? La verba mata sin duda la elocuencia.

Hay tanto que decir, que ha de decirse en el menor número de palabras posibles: eso sí, que cada palabra lleve ala y color. (34:45)

[1887]

No hay música más difícil que la de una buena prosa. (68:159)

Podríamos continuar con citas de Martí, pero los textos que ya hemos reproducido demuestran a las claras que Martí se anticipó a Darío en el empleo del azul, en la elaboración de una teoría cromática con raíces parnasianas y simbolistas, y, en la formación de una teoría literaria ciento por ciento modernista. De este iniciador del modernismo hay que decir, con Pedro Henríquez Ureña, que "en el terreno del estilo, así como en lo que está detrás del estilo y se hace expresión su poder de invención fue inagotable."[35]

IVAN A. SCHULMAN

Washington University,
St. Louis, Missouri.

[35] *Las corrientes literarias en la América hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 168.

Notas Sobre Muerte Sin Fin

Sin duda alguna, *Muerte sin fin* de José Gorostiza es uno de los mayores logros de la poesía contemporánea. Igualmente indiscutible sería afirmar que constituye uno de los poemas más difíciles de captar en toda su irisada trayectoria. El cuerpo de crítica es extremadamente reducido, abarcando varias reseñas y unos cuantos ensayos, entre los cuales son de especial interés los de Octavio Paz, Raúl Leiva y Ramón Xirau.[1] Que sepamos, no existe un análisis sistemático del poema, ni estudio que subraye la estructura básica y la relación cuidadosamente trabada de las distintas partes. Tal es el propósito de este ensayo.

Poco ha publicado José Gorostiza: *Canciones para cantar en las barcas* (1925), cuatro sonetos aparecidos en *Letras de México* en 1939, "Preludio", publicado en *Universidad,* y *Muerte sin fin,* de 1939. Tal escasez sospechamos que se deba al complicado proceso creador de Gorostiza. *Muerte sin fin* es de una densidad y una complejidad tales que habrá costado una extraordinaria concentración y un largo período de gestación; la dificultad no estriba en la oscuridad sino en el hecho de que funciona el poema sobre una multiplicidad de niveles. Puede que sea la última obra de Gorostiza; en todo caso, representa la culminación de una tendencia cada vez más importante en su obra hasta que se convierte en la tónica. Es dudoso que pudiera superarse; cualquier nueva obra que publique creemos que se dirigirá por nuevos caminos.

---

[1] Octavio Paz, "Muerte sin fin", en *Las peras del olmo,* México, Imp. Universitaria, 1957, p. 105-114; Raúl Leiva, "José Gorostiza", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea,* México, Imp. Universitaria, 1959, 109-122; Ramón Xirau, "Descarnada lección de poesía", en *Tres escritores de la soledad,* México, Antigua Librería Robredo, 1955, p. 13-20.

LOS ANTECEDENTES

Canciones es notable por la maestría en el ejercicio del haikai tan en boga allá por la tercera década de este siglo, y por el empleo de formas tradicionales que cantan al estilo de la poesía popular de los siglos XVI y XVII. Antecedente claro del tema de *Muerte sin fin* es un fragmento del poema "La orilla del mar". Se trata de los versos "No es agua ni arena / la orilla del mar," prefiguración del conflicto entre forma y materia. Apenas esbozado aquí, llega este tema a ser la nota característica de los cuatro sonetos. Estos son difíciles porque comienzan en plena materia, sin proporcionarnos puntos externos a los cuales asirnos. El primero y más difícil parece que se trata del momento de creación artística. En el momento de creación, el poeta se ve acaparado por "... una muerte de agujas ... que le estrangula." (Dicho sea de paso, esta misma metáfora se emplea en *Muerte sin fin* para señalar el conflicto entre forma y materia.) Es el tema la tentativa de armonizar la palabra y el significado, de plasmar la materia poética.

En el soneto segundo dice Gorostiza que la forma es permanente, que se contiene a sí misma. Empleando la metáfora del agua que se hace clave de *Muerte sin fin,* declara que "Te contienes —oh Forma— en el suntuoso/muro que opones de encarnada espuma ..." La forma del agua es eterna a pesar del fluir del agua contenida; es un reposo dinámico, cambiante pero permanente. Los últimos versos trasladan este tema a la creación artística. La forma es igual, no obstante la fuente de la cual provenga; permanece preexistente y predeterminada, siempre igual.

En el soneto tercero, se persigue este tema a través del encuentro de la materia y la forma, refiriéndose ya no solamente al agua sino a toda la existencia. Como señaló Ramón Xirau[2], aquí el agua llega a ser muy a las claras metáfora del flujo, del cambio incesante que caracteriza al universo. La forma, pues, no es "tierno simulacro", no es apariencia de superficie, sino el momento fijo en el cual la materia da con la expresión que le hace falta, la expresión sin la cual permanece masa informe. Este momento fijo es la plenitud de la existencia y a la vez su muerte, ya que no puede repetirse. En el soneto final, se repite esta desgarradora afirmación: "Tu destrucción se gesta en la codicia / de esta sed ..."

---

2 *Tres poetas de la soledad,* 14.

Las dificultades presentadas por los sonetos se mitigan en "Preludio", un poema de setenta y tres versos que ataca el problema de una manera más inteligible. De hecho, es un preludio a *Muerte sin fin.* El poeta se dirige a la forma pura, a la palabra desnuda de significado, a los signos vacíos:

¡mírala, ay, tócala!
¡mírala, ahora!
¡mírala, ausente toda de palabra,
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
mírala como traza
en muros de cristal amores de agua!

Este fijarse en la pura forma y en el arcoiris de significados con los cuales se le puede cargar, y el conflicto entre la contemplación asombrada de los materiales del poema y la lucha por crear de ellos el poema, está en las raíces de *Muerte sin fin.* En su discurso de entrada a la Academia Mexicana de la Lengua, dijo Gorostiza que la poesía es "... una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquél o aquéllo que está más allá."[3] Clarifica esto el concepto que tiene Gorostiza de una forma preexistente que hay que modificar para que le cuadre a una materia independiente y recalcitrante: el significado. Ha dicho Torres Bodet que la técnica de Gorostiza es laminatoria, o sea que lamina la obra creada con una serie de capas de significación hasta dar con la obra cabal.[4] "Preludio" demuestra tanto el gozo del artista en esta maleabilidad de la forma "... se remonta insensata una palmera / para estallar en su ficción de cielo, / maestra en fuegos no, / mas en puros deleites de artificios ..."—como su quedarse atónico ante el milagro físico de la voz, vale decir, de la comunicación:

¿No aquí su angustia asume la inocencia
de una hueca retórica de lianas?
Aquí, entre líquenes de orfebrería
que arrancan de minúsculos canales,
¿no echó a tañer al aire
sus cándidas mariposas de escarcha?

[3] "Notas sobre poesía", *Estaciones,* III, 9 (Primavera, 1958), p. 3.
[4] *Tiempo de arena,* México, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 81.

MUERTE SIN FIN

La indiscutible dificultad de la obra maestra de Gorostiza radica precisamente en esta admiración por la palabra —la forma— y por los múltiples significados —la materia— con los cuales se le puede cargar. Funciona el poema en una serie de niveles de un modo simultáneo, todos los cuales presentan uno u otro aspecto de la general relación de forma y materia, relación que llega a veces a ser antinomia. Aparece esta relación bajo una serie de disfraces: el vaso y el agua, la palabra y el significado, y —variantes de la relación primaria— comunicación y esterilidad. Dios y el azar, vida y muerte. A veces varios niveles están en vigencia; otras veces se refiere el poeta a un nivel sobretodo. Se dificulta aún más la comprensión del poema a causa de la mueca sardónica que se asoma a ratos detrás de la máscara contorsionada. El producto total es una meditación enormemente compleja sobre la totalidad de la existencia.

Está dividido el poema en diez partes, varias de las cuales se subdividen a su vez. Sin embargo, no se amontonan al azar, sino que obedecen a una rigurosa estructuración intelectual. Repetidamente ha expresado Gorostiza su desprecio por el concepto moderno de la lírica y su adhesión a una idea más antigua de lo que es:

> Dentro de la lírica, cuando menos como la concebimos en la actualidad, parece que la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico. La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir sobre su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvio poético; pero no en un poema, porque esta palabra 'poema', implica organización inteligente de la materia poética. Treinta o cuarenta composiciones (en las cuales se puede reconocer siempre el contenido de pura, auténtica poesía) suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama 'un libro de versos'. (¡Qué horrible expresión: un libro de versos!) Y en el libro podrá haber cierta uniformidad de emoción y de estilo, y de un poema a otro, tales o cuales eslabones que dan la sensación de una continuidad invisible; pero el libro no mostrará, a su vez, la unidad de construcción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía.[5]

Las dos divisiones del poema consisten cada una en cuatro secciones que desarrollan el tema; a la cuarta y la novena les siguen sendas líricas. Estas líricas no se parecen a las cuatro secciones anteriores, sirviendo así

[5] "Notas sobre poesía", p. 9.

para romper la tensión. Hay versos que se repiten total o parcialmente, atando las secciones; hay varias subsecciones que persiguen distintos aspectos de un mismo tema. En suma, *Muerte sin fin,* si su contenido refleja un universo caótico cuya única realidad es la muerte, es en sí un monumento rigurosamente estructurado a la organización intelectual de este caos.

1. "LLENO DE MÍ..."

Como queda dicho ya, el tema básico del poema es la dialéctica de forma y materia, presentada al comienzo como conflicto, para luego representarse de distintos modos a través del progresivo desarrollo hasta que por fin llega el poeta al concepto de la fusión de los dos contrarios y la consiguiente destrucción de la unidad: la muerte. Como lo encontramos primero, el conflicto está expresado en términos del enigma solipsista. "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis..." Aislado por sus propios límites, contenido por una forma de la cual no puede evadirse, el hombre está suspendido en una especie de desamparo, incapaz de escaparse de la forma: "...un dios inasible que me ahoga..." Encuentra un símbolo de su propio ser al mirar el vaso de agua, ya que el agua, por sí sola, carece de forma. Pero cuando se vierte el agua en el vaso, cobra forma, impuesta desde fuera por un agente que le es desconocido. De igual manera el poeta es informe en el sentido físico sin la superficie corporal que, mientras le da forma, le aisla del mundo exterior. Y, según Gorostiza, también es informe el hombre en el nivel de la conciencia, sin el poder organizador del intelecto que es la forma de la conciencia humana. Y ésta también ha sido conferida por un agente desconocido, un dios intangible e imperceptible. Pero el agua dentro del vaso "...cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña, / sonriente, que desflora / un más allá de pájaros en desbandada." Es decir, como el agua pierde forma al verterse fuera del vaso, así la pierde también el hombre al renunciar a la inteligencia: muerte espiritual.

En el tercer verso de esta parte surge una pregunta relativa a la existencia de este agente desconocido. Si es intangible, puede que sea también inexistente. Pero es el vaso "...un ojo proyectil que cobra alturas / y una ventana a gritos luminosos / sobre esa libertad enardecida / que se agobia de cándidas prisiones!" El vaso, vale decir, la forma, es un ojo que todo lo ve, una ventana hacia el significado. Ya que la omnividencia es calidad de Dios, es posible que sea éste la forma, o sea la

inteligencia. Si Dios es la Forma, es intangible, invisible, pero sin embargo, existe.

2. "MÁS QUE VASO..."

En la segunda parte se fija el poeta en lo que haya fuera de los límites arriba mencionados. Acaso este vacío que nos rodea, más allá de los límites físicos, Dios o comoquiera lo llamemos, sea toda forma. La percibimos, pero a través de una transparencia acumulada —el vaso, el aire— que tiñe de azul nuestro concepto de ella, tal como el agua tiñe el vaso y el aire al cielo. En este momento el poeta nos dice que esta forma "... nos estrecha / en islas de monólogos sin eco..." En otras palabras, la misma forma nos restringe, impide nuestra comunicación con la materia. Aquí se refiere a las dificultades de la comunicación poética y la muerte inevitable de esta comunicación. Ha dicho esto Gorostiza en sus "Notas sobre poesía":

> Porque la poesía —*no la increada, no, la que ya se contaminó de vida*— ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el gusto, el estilo, la escuela. Nada envejece tan pronto salvo una flor, como puede envejecer una poesía. El poeta la hará durar un día más o un día menos, según su habilidad para sustraerla a la acción del tiempo. Su destino está trazado, a pesar de todo e irá a dispersarse en el fondo de la sabiduría popular... o bien, relegada a los anaqueles de las bibliotecas como un objeto arqueológico, quedará allí para curiosidad de los estudiosos y la inspiración de otros poetas.[6]

Pero Gorostiza apenas sugiere este concepto, para volver inmediatamente a la idea de Dios como forma que percibimos en las manifestaciones físicas que nos rodean. La identificación de los dos aspectos de la materia, agua y hombre, se desarrolla mediante una alusión a una metáfora empleada en la primera sección del poema: el agua en el vaso es como ojo omnividente que se yergue. Ahora el poeta desarrolla la leve identificación de Dios con forma. La sugerencia es que la forma, al conferir al agua esta coherencia, se puede identificar con Dios, o, por lo menos, con la lucha por comprender a Dios. Luego, habla el poeta del "... ojo de agua..." del cuerpo humano; del "... río hostil de su conciencia..." que es "... ¡agua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo!" Pero, poseída de forma, esta masa se redondea

[6] "Muerte sin fin", p. 109.

como el agua dentro del vaso, y se yergue: alusión clara al Darwinismo, fortaleciendo la creencia de que la forma de la conciencia es el intelecto, ya que sólo con la evolución del intelecto los animales empezaron a ponerse de pie, mientras se efectuaba el proceso evolucionario.

Pero no está satisfecho el poeta; tiene que agotar todas las posibilidades. Si rechazamos la inteligencia como forma de la vida, dice Gorostiza, quedamos con la posibilidad de que sea el tiempo, la esencia del hombre y origen de la vida. Pero si el tiempo es la esencia de la vida y el vaso es la forma del agua, ¿no es el vaso tiempo encarnado? ¿no es la existencia temporal del agua como entidad significativa?

> ¿También —mejor que un lecho— para el agua no es un vaso el minuto incandescente de su maduración?

Luego, la forma del hombre es el tiempo del vaso, el tiempo del intelecto, esta "... febril diafanidad tirante..." Pero dentro de esta inteligencia, no pasa nada; nuestra misma forma impide que veamos a Dios, porque sólo percibimos lo que queda más allá de él. Y volvemos al vaso transparente; volvemos a la duda, porque si no podemos percibir la forma sino lo que yace más allá de ella, acaso esta forma en su aspecto divino, no exista. Quizá exista la forma nada más como forma, sin significado alguno, y el hombre esté condenado a existencia sin contenido.

3. "PERO EN LAS ZONAS ÍNFIMAS..."

Esta tercera sección desarrolla el pensamiento final de la segunda: la imposibilidad de ver a Dios. El punto de partida lo son los versos que aparecen catorce versos antes del fin de la parte segunda; se desarrollan de un modo paralelo, enlazando las dos secciones y evitando un sentimiento de ruptura.

> Pero en las zonas ínfimas del ojo,
> no ocurre nada, no, sólo esta luz...

Los sigue un inesperado comentario sardónico al panteísmo franciscano. Como ha señalado Octavio Paz en su excelente ensayo sobre *Muerte sin fin,* hay varios pasajes en los cuales se burla Gorostiza de los lectores, de la crítica y hasta de la poesía. Estamos seguros de que el poeta no hablaba en serio al mentar "... esta alegría, / única, riente claridad del alma."

Mientras se desarrolla este tema, queda notorio el sarcasmo: el poeta de *Muerte sin fin* no va a estar hablando en serio de "Un disfrutar en corro de presencias, / de todos los pronombres. . . " "como única, riente claridad del alma". Destruye toda duda relativa a su propósito en los siguientes versos:

> . . . nos recreamos hondamente
> en este buen candor que todo ignora,
> en esta aguda ingenuidad del ánimo
> que se pone a soñar a pleno sol
> y sueña los pretéritos de moho,
> la antigua rosa ausente
> y el prometido fruto de mañana,
> como un espejo del revés, opaco,
> que al consultar la hondura de la imagen
> le arrancara otro espejo por respuesta.

Esta contemplación proporciona una contestación a la pregunta fundamental, pero la contestación no es fundamental; nada más se cambia un espejo por otro. Organiza el mundo, pero de un modo artificial. La alegría inocente de San Francisco, las compensaciones de la fe, se repudian sardónicamente. Ni recibe mayor miramiento la interpretación mecanicista del universo:

> Mirad con qué pueril austeridad graciosa
> distribuye los mundos en el caos,
> los echa a andar acordes como autómatas;
> al impulso didáctico del índice
> oscuramente:
> ¡HOP!

El mundo está organizado tan armoniosa y artificiosamente como una muñeca mecánica; acontecimiento al azar —"cintas de sorpresas"— se articulan engañosamente en un ". . . juego sinfónico. . . " Vale decir, la interpretación mecanicista queda relegada al olvido porque no acarrea más contestación que la religiosa. Hasta el ritmo cíclico, base de la vida —"¡planta-semilla-planta!"— es inútil. Termina la primera parte de esta sección en un canto sardónico a la vida, canto que empieza con parodia del vocabulario de la poesía paisajista para terminar en una cohetería de imágenes brillantes.

La segunda parte de esta sección reitera la técnica empleada por Gorostiza habitualmente para estructurar el poema: la repetición de un verso

antes empleado. Corresponde esta técnica en la estructura al proceso dialéctico intelectual del poeta.

> Mas en la médula de esta alegría,
> no ocurre nada, no;
> sólo un cándido sueño . . .

Después de haber rechazado el "crescendo insostenible" representado en la parte anterior, aquí sugiere Gorostiza que acaso sea la existencia nada más un sueño, que siga con mirada fija el rumbo que se construye para sí mismo. Pero sería, este sueño producto de la inteligencia, y permanecemos atrapados por la pregunta perpetua. Peor, el sueño es corrompido, cruel, y voluntariamente se transforma en pesadilla; termina este rechazo del idealismo filosófico al estilo Berkeley en una serie de imágenes violentas del horror de la existencia:

> Pero aún más —porque en su cielo impío
> nada es tan cruel como este puro goce —
> somete sus imágenes al fuego
> de especiosas torturas que imagina
> — las infla de pasión,
> en el prisma del llanto las deshace,
> las ciega con el lustre de un barniz,
> las satura de odios purulentos,
> rencores zánganos
> como una mala costra,
> angustias secas como la sed del yeso.
> Pero aún más — porque, inmune a la mácula,
> tan perfecta crueldad no cede a límites —
> perfora la substancia de su gozo
> con rudos alfileres;
> piensa el tumor, la úlcera y el chancro
> que habrán de festonar la tez pulida,
> toma en su mano etérea a la criatura
> y la enjuta, la hincha o la demacra,
> como a un copo de cera sudorosa,
> y en un ilustre hallazgo de ironía
> la estrecha enternecido
> con los brazos glaciales de la fiebre.

Empieza la tercera parte de esta sección negando una vez más el sueño, y otra vez la negación se basa en la frase, "Mas nada ocurre". El lenguaje de este comienzo es llano, en contraste deliberado con las imágenes brutales de los últimos versos de la parte anterior. El sueño reconoce

su fin inminente, su propia frustración, y se prepara. Es víctima —el sueño— del ritmo impuesto por él mismo, la incesante pauta externa, hasta que se muere (el sueño) asesinado por su propia mano. Los acontecimientos no relacionados —"cintas de sorpresas"— se convierten en "... cintas de cintas de sorpresas / que en un constante perecer enérgico, / en un morir absorto, / arrasan sin cesar su bella fábrica ..." La articulación es fatal y el sueño tiene que perecer. Pero la cadena cíclica se repite infinitamente, cadena infinita de repetidos dramas de fatiga y muerte, "... muerte sin fin de una obstinada muerte ..." Y la muerte llega a ser lo único perenne en un sueño que no es sino construcción impuesta por la inteligencia, "... soledad en llamas ...', debatiéndose en busca de algún significado.

4. "¡OH, INTELIGENCIA, SOLEDAD EN LLAMAS ..."

Aparece este verso clave como definición del dilema humano en la sección anterior; ahora, en la cuarta sección, plantea definitivamente el callejón sin salida dentro del cual se retuerce la inteligencia, capaz de concebir pero sin poder crear. Puede fingir la vida, construyendo significados, pero jamás podrá otorgarles verdadera substancia. Y si esto es cierto del hombre en su búsqueda de significados, es cierto también de su búsqueda de la expresión, la cual, como ha dicho Gorostiza en las "Notas sobre poesía", es por naturaleza una ocupación estéril. La inteligencia es incapaz de lo que no sea estéril contemplación solipsista, incapaz de resolver el dilema "... de esa discordia / que nutren vida y muerte inconciliables ..." La dialéctica de materia y forma ha conducido a la dialéctica sin resolución de vida y muerte. Termina la cuarta sección en una aleluya amarga, dedicada a la inteligencia estéril, la cual es, en otro nivel, la forma impuesta desde afuera, y en otro, un Dios que acaso ni exista.

5. "IZA LA FLOR SU ENSEÑA..."

Como hemos visto las cuarto primeras secciones son una indagación en el problema del significado de la existencia; conduce dicha indagación al rechazo de toda explicación, rechazo que encuentra expresión en la irónica aleluya que remata la sección cuarta. La sigue la quinta como deliberada ruptura de tensión. En lo formal, es una serie de seguidillas, con estribillo después de cada tres seguidillas; contrastan estas formas tradicionales con el verso libre de las secciones anteriores. Por añadidura,

después de la condensación de secciones, una hasta cuatro, suena la quinta a lírica popular. Pero que el lector no se despiste; esta quinta sección es tan estructurada como las otras. Las imágenes son sensuales: color, sabor, olor. La sección entera es casi exclusivamente nominativa: en sus cuarentas y seis versos hay seis adjetivos, sin contar unas cuantas expresiones adjetivales construidas a base de preposición más sustantivo, mientras que hay cincuenta y un sustantivos, inclusive los que aparecen en expresiones adjetivales. Los verbos, casi sin excepción, son de los más cotidianos: tiene, sabe, está, anda. El resultado total es una fiesta de sensación, de imágenes directas y concretas en contraposición a las especulaciones metafísicas de las secciones anteriores.

Esta sección está ligada a las anteriores mediante el estribillo repetido con ligeras variaciones. Así, las tres primeras seguidillas tratan el olor de las flores —pero les sigue "Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada". El segundo grupo de seguidillas está cargado de colores: ámbar, azul, rojo, esmeralda, oro. Pero:

> Ay, pero el agua,
> ay, si no luce a nada.

Y las seguidillas finales despliegan sabor, seguidas de "Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada." El "baile" final comunica la desesperación del poeta después de su viaje —valga la reminiscencia de Dante— pero viaje cada vez más desesperado:

> Pobrecilla del agua,
> ay, que no tiene nada,
> ay, amor, que se ahoga,
> ay, en un vaso de agua.

6. "EN EL RIGOR DEL VASO . . ."

Ha afirmado Octavio Paz que la primera mitad de *Muerte sin fin* representa la creación y muerte de Dios, y que la segunda es la creación y muerte del hombre.[7] Podría decirse también que la primera mitad examina posibles explicaciones de la existencia, mientras que la segunda persigue hasta su despiadado desenlace el laberinto de la nada.

Empieza esta sexta sección de una manera llana en contraste con los versos de sabor popular de la quinta. Se persigue el tema del ansia de

forma experimentada por el agua. O sea, la necesidad de la materia de tener inteligencia. Pero no basta la inteligencia nada más; hace falta la conciencia, ". . . un ojo, / para mirar el ojo que la mira . . ." Sólo a través de esta conciencia puede existir la materia:

> Ya es, ella también, aunque por arte
> de estas limpias metáforas cruzadas,
> un encendido vaso de figuras.

El agua ("ella") recibe pleno significado sólo cuando queda unida con la forma del vaso, aunque sea sólo por arte del rutilante prisma metafórico de la luz vista a través del vaso. También es cierto de la vida: sólo la fusión de materia e inteligencia en el momento de plena conciencia confiere significado, aun cuando sea "por arte", y aunque la unión sea transitoria. En otro nivel, aluden estos versos a la poesía: sólo a través de la casi milagrosa unificación de materia poética con significados, expresada esta serie de unidades en alianzas cambiantes mediante la metáfora, puede cobrar significado la poesía. Y hemos visto ya que para Gorostiza la poesía es entidad singularmente efímera.

7. "PERO EL VASO EN SÍ MISMO NO SE CUMPLE."

Señala esta sección el comienzo del examen de la forma, examen que nos ha de conducir por el laberinto angustiado de las dos secciones siguientes. Contemplando el vaso vacío, el poeta lo califica de imagen de una decepción siniestra, ocultando en su rigor deshabitado nada más una triste claridad a ciegas. El "algo" que no puede definirse que reside dentro del vaso —"acaso un alma"— ansía cumplirse, porque sólo así se fundirá el contorno agudo con el contenido.

8. "MAS LA FORMA EN SÍ MISMA NO SE CUMPLE."

Reiterando con alteraciones leves el primer verso de la sección anterior, emprende Gorostiza el examen que le conducirá tortuosamente al vacío consuelo final. Se divide esta octava sección en dos partes que reflejan el problema y la resolución que, en rigor, no es tal. Del verso segundo hasta el décimo son pura construcción formal, sonora edificio parnasista: la importancia de la forma tal como la ve la misma forma:

Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio.
¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?

Este narcisismo formalista se aniquila súbitamente en los dos versos que le siguen:

¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos!

La forma a solas es "... jardín de huellas fósiles, / estruendoso fanal". Se halla sometida al tiempo, que aquí vuelve al poema; la forma es enorme armazón vacío que de repente se derrumba "... al soplo infantil de un parpadeo." En la segunda parte de esta sección encontramos una ligera nota de esperanza: aun en el colapso destinado de la forma, no puede negarse el sueño de la unión de forma y materia. La forma necesita a la materia, como a la materia le hace falta la forma; cada cual es inútil sin la otra. "El vaso de agua es el momento justo". Sí, después, este momento muere, siquiera ha existido una vez.

9. "EN LA RED DE CRISTAL ..."

Estamos ya en el meollo del poema, la sección más larga a la vez que resumen de las conclusiones a las cuales ha llegado el poeta. Se divide esta sección en siete partes, que avanzan desde el concepto del momento único, al cual acabamos de llegar, hasta la desesperación total que sigue a la destrucción de dicho momento. Empieza la primera parte con el resumen aludido:

En la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.

Pero el vaso
— a su vez —
cede a la informe condición del agua . . .

Participa el agua en la forma, pero en este mismo instante la forma participa en el agua, de modo que la misma forma ". . . se pueda sustraer al vaso de agua . . ." Es el momento climático, el momento de fusión de forma y materia, el momento de la vida, de significado, conciencia, poesía.

Pero es solamente un instante, posible únicamente en el eterno instante mínimo cuando la forma pura se mezcla con la materia informe. En el nivel de la vida humana, es el momento de percepción cabal, cuando el hombre se da cuenta de que la vida es sólo un momento del ciclo perpetuo, "muerte sin fin de una obstinada muerte". Si es el momento del triunfo, es también la derrota irrevocable, ya que es el momento en que la forma se halla enlazada por la materia, el ". . . sopor primero . . ."

Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

La forma ha cumplido con su destino.

Es la segunda parte de esta sección un llanto por el mundo perdido, simbolizado éste por la canción de la belleza. En el momento en el cual la forma se hace temporal, sujeta a la muerte, ahí se pierde el hombre, y con él, todo lo que ha creado. Es la negación de la inmortalidad, de la belleza, de la poesía. Lo que queda de esta novena sección desarrolla implacable pero desesperadamente las consecuencias de esta negación. En el momento de la terrible percepción, el hombre se da cuenta de la inutilidad de la lengua, ya que toda vida y toda creación están sujetas a la terrible ley del tiempo, la marcha hacia atrás de la evolución al revés. Después del momento de verdad, no queda sino la vuelta ". . . a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes, / hasta que su eco mismo se reinstala / en el primer silencio tenebroso". Habla el poeta de la increíble, fatal vuelta al caos, atrapados como estamos en el frenesí de la muerte que es la única verdad, la verdad que nadie se atreve a aceptar. Debajo de la superficie, todo es materia informe, ahogada en el agua de su propio ser. En una revelación final,

. . . el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.

No hay ojo que nos vea, no hay mirada con la cual contemplar nuestra circunstancia. Hombre y Dios se hallan en el dominio de la terrible realidad de la muerte. Cuando la forma pura —inteligencia, significado— se entrega a la contemplación de su propia muerte, nada es posible, y la vida regresa a un mundo informe

> en donde nada es ni nada está,
> donde el sueño no duele,
> donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
> y solo ya, sobre las grandes aguas,
> flota el Espíritu de Dios que gime
> con un llanto más llanto aún que el llanto . . .

Y el poeta se mofa de la meta a la cual le ha conducido su terrible búsqueda, coreando el final sardónico de la primera mitad del poema mientras se burla de las aun más desesperantes conclusiones de la segunda:

> ¡Aleluya, aleluya!

Pero el hombre no resiste tanto. No pudiendo encararse con esta realidad, el poeta se refugia detrás de una mueca burlona:

> Desde mis ojos insomnes
> mi muerte me está acechando,
> me acecha, sí, me enamora
> con su ojo lánguido.
> ¡Anda, putilla del rubor helado,
> anda, vámonos al diablo!

CONCLUSIÓN

No es nuestro propósito aquí el análisis estilístico, sino más bien hemos intentado trazar la línea temática. Tal análisis sería de gran provecho: un estudio de las imágenes nos daría valiosos informes sobre la técnica de este baile de tensiones y contrastes que es *Muerte sin fin*. Hacen falta estudios de la sintaxis, y se está pidiendo a gritos la comparación con Mallarmé, pero no están dentro del propósito de nuestra tarea. Sin embargo, no sería fuera de lugar añadir en este momento un breve comentario sobre lo que ha logrado José Gorostiza. Cierto que es poeta de rango mayor: *Muerte sin fin* es casi único, pesquisa coherente de la naturaleza fundamental de la realidad. La estructura del poema y su

desarrollo son lógicos, pero la manera de desarrollarlo es altamente poética, iluminada por relámpagos de metáforas y múltiples niveles de comunicación. El resultado es una obra de proporciones heroicas.

Uno de los aspectos más interesantes de *Muerte sin fin* es su entronque con actitudes mexicanas. Ha aludido a esto Xavier Villaurrutia en su "Introducción a la poesía mexicana": "... el mexicano es un ser reducido, cuya embriaguez mayor consiste en mantenerse lúcido y que aún a la hora de soñar, gusta de mantenerse despierto".[8] Dejando aparte el que esta lucidez de la cual habla sea acaso la nota más característica de su propia poesía, Villaurrutia ha enfocado bien una característica, si no de toda la poesía mexicana, ciertamente de algunos de sus mayores poetas. Sor Juana, a quien Gorostiza pidió prestada la imagen del agua y el vaso, se diferencia de los otros poetas barrocos por la lucidez, así como la mayoría de la generación de Villaurrutia y Gorostiza comparten esta característica, si bien de diversas maneras y hasta distinto punto. Acaso sea más importante aún la identificación de la obra de Gorostiza con actitudes populares mexicanas hacia la muerte. Ha subrayado esta identidad Ramón Xirau en su estudio "Poesía y pueblo".[9] Señala acertadamente las semejanzas entre ciertos aspectos de la obra de Gorostiza —en especial la última parte— y el corrido, las calaveras, y otras manifestaciones populares. Ha creado Gorostiza esa obra inusitada, reflejo de la angustia del hombre culto y espejo de una actitud fundamental de su pueblo.

FRANK DAUSTER

Universidad de Rutgers,
New Brunswick, N. J.

[7] *Revista de la Universidad Michoacana,* (Morelia), núm. 27, (abril-junio, 1951) p. 52.
[8] *Universidad de México,* XII, núm. 2 (oct. 1957), pp. 1-3 y 8-10.

Inventario y Examen de las Traducciones Literarias en América

América fue siempre un campo florecido de altas expresiones en materia de traducciones literarias. En este continente han surgido muchos de los más valiosos traductores que se han manifestado en lengua castellana, pero su nombradía en cuanto traductores ha sufrido postergación al exaltarse otras facetas de su obra. La crítica o el comentario ha reparado poco en esa labor humilde pero trascendente y en contraste ha dado relieve intenso a otras expresiones de pasajero o temporal suceso.

Un espíritu avisado como el de Menéndez y Pelayo advertía, en una obra juvenil de hace más de 80 años, la singular importancia del estudio de las traducciones y sus autores, y escribía los cuatro volúmenes de su *Biblioteca de Traductores Españoles*[1]. Allí estuvieron presentes, en su recuento, preclaros nombres americanos como los centroamericanos José Batres Montúfar e Irisarri, el mexicano José J. Pesado, el colombiano Pombo y los peruanos Sancho Bravo de Lagunas, José Joaquín de Olmedo, Bernardino Ruiz, José Manuel Valdez y Juan de Arona. Su interés perseguía fundamentalmente a los autores de versiones de clásicos latinos, sin reparar todavía en la muy insigne obra de los traductores de las grandes figuras de las literaturas europeas modernas. Para aliviar a Menéndez y Pelayo del cargo de omisión o desdén por esos esforzados reveladores de la producción moderna, habría que señalar que justamen-

[1] M. Menéndez y Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, 4 vols.

te en el último siglo es cuando se ha desenvuelto el ejercicio donoso del verter la esencia creadora foránea en nuestra lengua y que en esa empresa delicada y exquisita han ocupado, dentro del mundo hispánico, lugar preferente los autores americanos. Cierto descuido prevaleciente en América en cultivar las investigaciones comparatistas ha determinado un tanto el retraimiento en reconocer la singular prestancia de los grandes autores americanos que han cultivado con honor y eficacia el arte de traducir, a quienes sólo lateralmente se les reconoce el mérito de tal empeño.[2] Tampoco las versiones mismas han sido estudiadas en su carácter de instrumentos de difusión y vinculación literaria, de portadoras preclaras de los elementos de transculturación producida de Europa a América y como puntales esenciales de todo ese caudal de estudio que entrañan las llamadas influencias literarias. Sobre los influjos literarios en autores americanos o en movimientos literarios mucho se ha escrito, en verdad, dando amplio campo a la improvisación o la apreciación subjetiva, pero poco se ha tratado de esa materia con solera en investigaciones cuidadosas y sistemáticas. Se ha dado libre curso a la imaginación e inventiva de los comentaristas y críticas pero muy poco se ha sustentado en trabajos específicos de rastreo y análisis comparativo. Ello conduce a pensar en la necesidad de emprender en América hispano parlante un estudio integral de esas traducciones con un método adecuado como el que brinda la investigación comparatista. Debiéramos tener presente la afirmación del maestro Paul Van Tieghem cuando dice: "El estudio de las traducciones es el trabajo preliminar indispensable de la mayor parte de los trabajos de literatura comparada".[3] En pocas partes del globo adquiere mayor validez este aserto que en nuestra América.

Una tradición de eximios traductores exorna las letras de este continente. Sus méritos justifican la empresa de sacarlos del olvido y el desconocimiento en que se mantiene su obra de insignes traductores. Ya han padecido la suerte de los ignorados. Esto parece un signo adverso en los que generosamente han depuesto su soberbia de creadores y entregado su fruto para adornar la fama ajena. No cabe en la actividad literaria más humilde generosidad y renunciamiento más ejemplar, que los del traductor, contando con que son pocos los que suelen apreciar y valorar tan preciosa disposición y sabiduría literaria que supone la empresa de traducir. Resultan incalculables las nuevas perspectivas que

[2] Debemos señalar, como excepción, un ensayo bibliográfico de José TORIBIO MEDINA, *Biblioteca de Traductores*, Santiago de Chile, 1923.

[3] PAUL VAN TIEGHEM, *La Littérature comparée*, París, Lib. A. Colin, 1951.

abre un estudio analítico semejante, no solamente para la comprensión de los autores sino también para la explicación de los fenómenos literarios múltiples en que el traductor es actor dinámico. El ejercicio mismo de traducir deja huella formativa profunda en el que realiza las versiones y éstas, al incidir sobre la realidad espiritual de los demás, genera imprevisibles resonancias en el mundo de la cultura de su momento o de su región.

España trajo a América la inquietud por el arte de traducir desde los mismos albores de la conquista hispánica. En Lima, Cuzco y Quito circularon por esos años del XVI, copias manuscritas de la donosa versión del *Cantar de los cantares* al romance que compuso Fray Luis de León, de aquella traducción clandestina que contra la prohibición inquisitorial de verter en lengua vulgar los textos bíblicos, constituyó cabeza de proceso para su enjuiciamiento y prisión por mandato del Santo Oficio. La inquietud renacentista imperante en España había inducido al insigne maestro salmantino a intentar una versión fiel al espíritu pero libre en la letra del texto del *Cantar.* Aquello significaba una reacción detonante contra la ortodoxia literaria, uncida hasta entonces al yugo de las traducciones literales. El espíritu medieval se había afirmado en el culto de la letra y sus traductores desvanecían las esencias artísticas en su empeño de trasponer palabra por palabra. Sin quererlo o sin saberlo, incurrían inconscientes en la traición del espíritu. Desde el siglo XVI los traductores adoptan otra actitud: la de ser fieles al espíritu aun con alteración de la letra pero sin su detrimento. La sensibilidad renacentista perseguía a través de sus traductores reconstruir en la lengua el sentido profundo de la original, tan disminuido y deteriorado en sus esencias por los anteriores traductores literales. Si consideramos a Fray Luis como representativo de esa actitud renacentista, podríamos decir que con él se transporta al Nuevo Mundo la nueva concepción del traductor moderno y que en ella viene ínsita la repulsa del fanatismo tradicional. Como bajo una nueva advocación, comienza a prosperar en América el criterio renovador, con el mismo aliento que anima a los traductores españoles coetáneos. Bajo esa tónica liberal y renacentista —*librismo* en vez de *literalismo,* el espíritu antes que la letra el Inca Garcilaso de la Vega, en 1590, se inicia en las letras con una donosa versión de los *Diálogos de Amor* de León El Hebreo, la tercera y mejor traducción del toscano a la lengua romance de ese famoso libro platonizante. Rival de Garcilaso Inca, por la misma época, pudo serlo en este menester de traslados, el humanista mexicano Francisco Cervantes de Salazar, insigne introductor de

Luis Vives en nuestra cultura colonial. Con ellos y con otros más, se afirma en América la nueva técnica traductora que en España aún encontraba la resistencia u oposición del tradicionalismo preceptista y la censura eclesiástica tratándose de los textos bíblicos. Ya desde 1580 hacen buena escuela de traductores en Lima y otras ciudades del Perú, Diego Dávalos y Figueroa desde su Academia Antártica, con Enrique Garcés y otros integrantes de dicha entidad. Petrarca y otros poetas itálicos menores ocupan el centro del interés de los traductores en ese momento. Más que lo bíblico o lo latino, despierta entonces la moda de conocer expresiones de literaturas románticas modernas como la italiana o la portuguesa. Del toscano vierte Garcés íntegramente a Petrarca y otros poetas del Trescientos, e igualmente Dávalos comparte esta predilección por las letras de Italia. Garcés vierte seguidamente *Los Lusíadas* de Luis de Camoens en su texto completo, como producto de largos años de afanes intelectuales en varias ciudades mineras del Perú. Un poco más adelante, en los comienzos del XVII, Diego Mexía de Fernangil publica en su *Parnaso Antártico,* una versión suya muy cuidada y también completa de las epístolas heroicas de Ovidio, notable y duradera empresa muy apreciada hasta hoy, emprendida y realizada en el transcurso de un memorable y tormentoso viaje entre el Perú y México, obra concluida en tierra azteca y pulida en peruanas latitudes, que hermana el interés humanista que desde esa lejana época estaba despierto en los hombres cultos del Perú y de México, apenas a los 50 años de las respectivas conquistas y cuando estaba recién asentado el dominio español en esas tierras. Tanto Garcés como Mexía aprovechaban los ocios de viajeros o esperas imperiosas de su práctica actividad de mineros técnicos, en esas expansiones de verter escritores clásicos o modernos de su predilección. No desperdiciaron el tiempo libre, como hombres cultos que eran, y encontraron solaz espiritual en perfilar sus cuidadosas taducciones, impregnadas de ese nuevo espíritu renacentista que los llevó a mantener el "espíritu" del escritor traducido, aunque la "letra" sufriera trastocamiento.

El interés por los poetas italianos como Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso se revela en las versiones constantes en toda América culta dentro del siglo siguiente, el XVII. En el Setecientos se destacan sobre la parte austral del continente insignes figuras de traductores del latín, del italiano y del francés, sobre todo, pues lo galo empieza ya a encender el entusiasmo de los estudiosos. Participan de esa actitud Pedro de Peralta y Pablo de Olavide. A la Biblia y a los clásicos latinos se suman los auto-

res modernos y heterodoxos como Voltaire. En el norte, el padre Francisco Xavier Alegre, traductor de Boileau y de la *Iliada* de Homero, señala en México una inquietud semejante, de que también participan los clérigos Agustín Castro (intérprete de Horacio y Virgilio, Milton y Ossian) y Anastasio de Ochoa, traductor de Ovidio, Racine y Boileau. Las versiones de los *Salmos* de David debidas a la pluma del peruano Olavide señalan nuevo rumbo a los traductores bíblicos castellanos que entonces se apartaban, vueltos al enclaustramiento tradicional, de las enseñanzas, admirables pero peligrosas de Fray Luis de León, y se uncían sumisos a los preceptos neo-clásicos.

Sin duda la tradición renacentista de los traductores de alto vuelo, del tipo de Fray Luis de León y Garcilaso de la Vega Inca, había decaído un tanto en la época del *barroco* americano, cuyas figuras representativas son Peralta en el Perú y Sigüenza y Góngora en México, para quienes la traducción resulta mero ejercicio y fraseo, sin gran aliento creador. No obstante, Peralta, al traducir a Corneille, revela su inclinación a una técnica más liberal que le permite traducir con soltura y libertad a los franceses. Pero aún más se aleja de esa fidelidad al texto literal, el espíritu superior y revolucionario (en sus mejores tiempos) de Olavide. Aunque su traducción de los *Salmos* corresponde a la época de la palinodia ideológica, no puede sustraerse su empresa del aliento renovador y liberal de su juventud y de su inquieta madurez cuando no era todavía un "filósofo desengañado". Mal de su grado, hasta sus últimos años, y a pesar de su contrición tardía, Olavide continuó siendo un hombre de la Ilustración y, pese al contenido y propósito místico de su versión de los *Salmos,* su método y sistema de traslado acusa un sentido de libre interpretación, muy contrario a su intención manifiesta. Ello demuestra que ni aun con esfuerzo el hombre de ideas puede sustraerse a la tónica y al sino de su época.

Al rayar el siglo XIX, un larvado romanticismo, ingénito de América y aún no aprendido de Europa, empieza a latir en todas las regiones del Nuevo Mundo. He revelado en otras páginas a Hipólito Unánue, médico y humanista, como precursor del romanticismo peruano, anterior a Melgar, tenido antes como la más prematura expresión de esta tendencia. Los hombres de la Ilustración fueron portadores de una nueva inquietud universalista que, a la par, nutría su curiosidad en la contemplación de la naturaleza americana y en la captación de las expresiones culturales de otros ámbitos europeos distintos de España o Italia. Empieza a contar

y valer para ellos la bibliografía inglesa, norteamericana, germana y francesa, de nuevo cuño. Pero la inquietud "iluminista" se afirmaba en un fondo clásico tradicional que en mayor proporción venía del XVI clásico y renacentista antes que del XVIII neoclásico, académico y aristocratizante.

Esa solera clásica y esa inquietud romántica coexisten en los traductores americanos de comienzos del XIX. Los hombres ilustres, coincidentes en la inquietud, son Andrés Bello (1781-1865) en Venezuela, Mariano Melgar (1791-1815) en el Perú y José Joaquín Pesado (1801-1860) en México. Y habría que agregar con igual título los nombres de José María de Heredia (1803-1839) en Cuba y José Joaquín de Olmedo (1780-1847) que produjo su obra de traductor eximio entre Lima, Guayaquil y Londres, y a Domingo Navas Spínola, traductor venezolano de Horacio. Para ellos, la traducción fue, de un lado, ejercicio formativo a la sombra de los autores clásicos y, de otro lado, fuente auténtica de inspiración. Cuando Bello traduce a los italianos como Boyardo y Tasso, o a los latinos como Horacio, Virgilio, Plauto y Tíbulo mantiene la misma fidelidad al "espíritu" de las obras, como cuando Melgar vierte *Remedios de Amor* de Ovidio o cuando J. J. Pesado traslada a Teócrito y Horacio, o Heredia adolescente a Virgilio, u Olmedo o Navas Spínola a Horacio. Pero cuando más logrado y maduro, Bello traslada a los modernos como Byron, Delille, Lamartine y Hugo, se muestra su actitud romántica declarada, haciendo por ejemplo de "La Oración por todos" de Víctor Hugo, una verdadera obra de concepción original y de forma acogedora de una auténtica y personal creación, como recientemente ha demostrado Eduardo Crema. La libérrima orientación romántica del arte de traducir se muestra igualmente en Olmedo al traducir el *Ensayo sobre el hombre* de Pope, o en Pesado al verter "La memoria de los muertos" de Lamartine, o en Heredia al trasladar el *Saúl* de Alfieri o los poemas de André Chenier o, finalmente, en el perunao-chileno Juan Egaña al elaborar su versión de Metastasio. Semejante actitud habría acusado Melgar de haber vivido más años, trasponiendo la edad de adolescencia en que imperaban todavía en su formación las enseñanzas clasicistas del Seminario de Arequipa. Esa generación de la época de transición de la Colonia a la República, demuestra la doble actitud espiritual proveniente de aquello en que fueron enseñados y de aquello que la vida les propuso como destino y acción. Surgen como traductores "literales" pero se desenvuelven en violenta evolución y desembocan en las versiones "libres", en cuanto adentran en la atmósfera romántica de los años que les toca vivir.

La afirmación del romanticismo como escuela, a mediados del XIX, revela una legión de grandes y sensitivos traductores en cada país de Hispanoamérica, que trasladan y aclimatan las inquietudes parejas advertidas en países europeos. Un breve recuento nos da la medida del fenómeno y de su alta calidad. En México lucen las versiones de José Gómez de la Cortina, Fray Servando Teresa de Mier y el obispo Montes de Oca. Alternan en sus predilecciones los antiguos clásicos como Horacio y Virgilio, con los recientes románticos como Chateaubriand, cuya *Atala* traduce Simón Rodríguez,[4] el maestro del Libertador, en el comienzo del primer decenio del siglo (1801). Venezuela puede enorgullecerse de haber producido a talentosos traductores como este último y Juan B. Calcaño, Arístides Rojas, Juan Vicente González, Domingo Navas Spínola (de Racine) y Juan Antonio Pérez Bonalde. Juan Vicente González tradujo en su *Revista literaria* de 1865, 25 de los 34 Cantos del *Infierno* de la *Comedia* de Dante Alighieri. En una nota advertía que "sólo Dante, aunque imitado desde el siglo XIV y XV, no ha obtenido, que sepamos, los honores de una traducción (al castellano). Años ha que emprendimos una, y vamos a publicar *El Infierno* . . . Nos hemos valido de casi todos los comentadores, desde Benvenuto de Rambaldi y Boccacio hasta Foscolo y Costa. Quizá repruebe alguno (añade celosamente González) que hayamos preferido traducir literalmente al gran poeta toscano, conservando sus giros, la forma de sus pensamientos, a veces sus italianismos y reteniendo, cuanto ha sido posible, el sabor de su estilo y lenguaje. Pero la elegancia nos parece inoportuna; y la paráfrasis no es otra cosa, en el estilo, que la trivialidad y el anacronismo". En cuanto a la primacía del intento, decía bien González, pues no se había publicado aún en España la versión completa por el peruano-hispano don Juan de la Pezuela (1879) ni tampoco la del argentino Bartolomé Mitre (1897) y en cuanto a la reprobación que predice por su intento de traducir literalmente, hay también acierto pues ya era esa una desusada forma de traducir, en pleno hervor del romanticismo.

A Pérez Bonalde (desde 1877) se deben las mejores versiones de Heine y Poe en lengua castellana, no siendo menos valiosas las de Heine, Leopardi y Foscolo por Juan Bautista Calcaño y las del *Viaje* de Alejandro de Humboldt y de *Rerum Natura* de Lucrecio (1892) por el múlti-

[4] Esta versión fue antes atribuida al mexicano Fray Servando Teresa de Mier, pero la paternidad ha sido fijada por Pedro Garcés en reciente estudio donde hace justicia a su verdadero autor, Simón Rodríguez.

ple Lisandro Alvarado, filólogo y lingüista esclarecido. Es significativo además que la nombradía de Pérez Bonalde se debe casi exclusivamente a su labor de traductor.

En Venezuela no podemos dejar de mencionar a Rafael María Baralt, autor de versiones de Parny, Vicenzo Monti, José Nicolini y sobre todo, de Dante Gabriel Rosetti, el apóstol del pre-rafaelismo inglés.

En el Perú hasta cuatro grandes figuras del romanticismo, como Ricardo Palma, Manuel González Prada, Pedro Paz Soldán y Unánue (Juan de Arona) y Clemente Althaus revelan con extraordinaria oportunidad y sentido interpretativo a casi desconocidos valores de la poesía inglesa, alemana e italiana, y gracias a ellos se incorporan al conocimiento general los nombres de Goethe, Schiller, Heine, Thomas Moore, Shelley y Leopardi, entre muchos otros ingleses, germanos, franceses e italianos. Omitimos la referencia a otros traductores peruanos de apreciable valía que, *in extenso,* tratamos en recientes volúmenes;[5] sólo queremos aludir a José Arnaldo Márquez que, con Marcelino Menéndez y Pelayo como cotraductor, vertió en Barcelona, casi la obra completa de Shakespeare, en memorable empresa.

En Cuba los traductores románticos hicieron legión. José Martí, poeta de la acción y del ideal, apóstol de la independencia y paradigma en el verso y en la prosa de América, realizó felices versiones de Hugo y de Heine. Con dicha insigne figura de las letras continentales se vinculan, en esta actividad de finos traductores, José María de Heredia, Rafael María Mendive y Rafael María Merchán, Antonio y Francisco Sellén, quienes, en los ocios del destierro, dieron a conocer en castellano la lírica de Goethe y Heine, Byron y Moore, Hugo y Lamartine, Longfellow y Whitman, entre muchos más.

Chile dio igualmente un importante aporte con Salvador Sanfuentes (traductor de la *Ifigenia* de Racine a los 17 años), José Victorino Lastarria, y Eugenio Orrego Vicuña, cuidadoso traductor de Shakespeare, autor isabelino al que, uniformemente en todas partes del continente, sólo se conoce con el surgimiento del romanticismo. A Guillermo y Manuel Antonio Matta se debe el traslado de obras íntegras de Heine, Schiller y

[5] ESTUARDO NÚÑEZ, *Autores germanos en el Perú* (Lima, Min. de Educación Pública, 1953), *Autores ingleses en el Perú* (Lima, Min. de Educación Pública, 1957), *Nuevos Estudios Germanos* (Lima, 1957) y *Nuevos Estudios Ingleses* (Lima, 1958).

Goethe. *(El Fausto,* 1858). El magisterio del venezolano Andrés Bello en Chile tiene una faceta más en la labor traductora que continuó en sus últimos años, vertiendo (entre 1830 y 1840) algunas piezas como *Teresa* de Alejandro Dumas, *Los rivales* de Richard Brinsley Sheridan, una comedia de Moliére y algún fragmento de Dickens. Martín José Lira (1858) traduce *El Salmo de vida* de Longfellow y Carlos Morla Vicuña y José T. Medina (1874) su *Evangelina.*

En México se armoniza el aliento humanístico de grandes figuras de traductores que surgen desde el siglo XVI como Cervantes de Salazar, con la emoción romántica de los traductores del romanticismo como José Roa Bárcena, traductores de los grandes poetas alemanes modernos. Los empeños clasicistas son considerables en las versiones del padre Francisio Xavier Alegre, quien vierte la *Ilíada* en forma un tanto virgiliana y pegada a la tónica clásica latina pero sin color homérico, hasta Alfonso Reyes en nuestros días, desde Leopoldo Ayala, autor de *El Virgilio mexicano* que es obra ejemplar, hasta las traducciones de Horacio (1905) y las obras completas de Virgilio (1907-1913) por el religioso Joaquín Arcadio Pagaza (1859-1918) y las versiones horacianas excelentes del contemporáneo padre Alfonso Méndez Plancarte.

Entre los mexicanos, debemos una necesaria mención de Francisco A. de Icaza (1863-1945) que a más de glosador crítico y erudito de los clásicos españoles, se caracterizó como autor de versiones poéticas del Hebbel, Nietzsche, Dehmel y Turguienev con gran dominio de la lengua alemana.

A semejanza del mexicano Ayala, el gran poeta romántico colombiano Rafael Pombo, planeaba un *Horacio bogotano,* a base de sus exquisitas versiones confeccionadas (entre 1879 y 1883) en prueba de aprecio a Marcelino Menéndez y Pelayo, a raíz de la aparición de su *Horacio en España* (1876). Pombo incrementó la contribución de América a la gloria de Horacio, que le había sido comunicada y proporcionada al crítico español por un gran cultor de las tradiciones clásicas en Colombia que fue don Miguel Antonio Caro. Pero Pombo no radicó su sabia dedicación sólo a la poesía latina, sino que ensayó y desarrolló antes, durante su larga residencia en los Estados Unidos, su talento interpretativo con los poetas modernos. "Así como Caro no dejó de ser clásico ni traduciendo a Lamartine, Pompo no perdió su genialidad romántica ni interpretando a Horacio", dice Antonio Gómez Restrepo. En efecto, el propio Pombo afirma que trató de verter lite-

ralmente a Horacio, "siempre que el castellano y el metro lo consintiesen; rompiendo con cierta etiqueta de lenguaje que viene de siglos atrás privándonos en ocasiones de expresarnos con la fuerza y verdad que admite nuestro idioma". Era esta una teoría muy moderna y romántica del arte de traducir, válida para toda una generación inquieta y ejemplar en revelarnos en América las muestras más altas de la creación poética del Occidente. El mismo Miguel Antonio Caro, feliz colaborador de Menéndez y Pelayo, se destaca también como traductor de Virgilio *(Eneida* y *Geórgicas)* y Horacio *(Odas)* y otros modernos. Su obra excede en este aspecto, en volumen, a la obra de Pombo, pero no lo superó en su calidad artística ejemplar. Otro testimonio complementario del culto horaciano en América se encuentra en las versiones de la totalidad de *Odas* que cuminó en Chile Francisco Vergara Barros.

Antonio Gómez Restrepo no se limitó a enjuiciar a eximios traductores colombianos como Caro y Pombo en ensayo inserto en la edición completa de las versiones del primero,[6] sino que analizó la obra traductora del argentino Bartolomé Mitre, escritor e historiador de noble empeño, y discutido traductor de *La Divina Comedia* de Dante y de las obras íntegras de Horacio, el *Ruy Blas* de Victor Hugo y varias poesías de Byron y Longfellow. Gómez Restrepo pone en parangón la obra de Pombo con la de Mitre, resaltando cómo Mitre hizo de Horacio traducción literal, en calco del texto latino. En tanto, Pombo trató de mantener —con audacia y talento— el espíritu y el sentido del original pero dentro de la receptora sensibilidad de un moderno. "Procuraba Pombo, dice Gómez Restrepo, conservar el rasgo gráfico, la expresión pintoresca, en lo cual procedió con acierto indudable, pues ésta era una de las notas características del lirismo horaciano, como explicó sabiamente Caro, anticipándose a modernos humanistas, verbigracia a Reinach, el cual ha dicho que Horacio, en sus odas, es el Teófilo Gautier de los romanos". Y agregaba Gómez Restrepo precisando aún más su crítica de la traducción horaciana de Mitre, la cual puede valer también para su versión de la *Comedia* de Dante Alighieri: "es literal, pero infiel en lo más sustancial, en lo que constituye el alma de la poesía, la cual se ha escapado como un perfume sutil de un pomo entreabierto, sin acertar a darnos expresión artística, la *callida junctura*".[7]

---

[6] *Traducciones poéticas de Rafael Pombo,* Edición de Antonio Gómez Restrepo, Bogotá, Imprenta Nacional, 1917.

[7] *Traducciones . . ., obra cit.,* prólogo de Antonio Gómez Restrepo.

El nombre de Mitre evoca el de otros esforzados y disciplinados traductores argentinos de autores clásicos. El hispanoargentino Ventura de la Vega (1807-1865) tradujo del latín el primer libro de *La Eneida* en esfuerzo de prestancia y sensibilidad muy encomiables pero "sin sabor virgiliano" y en calidad y hondura muy inferiores a la realización de Miguel Antonio Caro, preclaro humanista. Ventura de la Vega estuvo más a tono cuando emprendió la versión de poetas franceses modernos y sobre todo de dramas románticos de Scribe, A. Duval, C. Delavigne, Victor Hugo, Bouchardy y otros no identificados.

La tradición virgiliana argentina se manifiesta igualmente en las traducciones de *La Eneida,* por Dalmacio Vélez Sarsfield, que al mismo tiempo fue notable jurista, y Juan Cruz Varela. Hay que ver en ellas algo más que un simple y ejemplar "ejercicio de lengua". Domingo Faustino Sarmiento se encargó en el prólogo de exaltar estos esfuerzos en la edición conjunta de dichas obras.[8] Vélez Sarsfield tradujo en prosa los Cantos I al VI, en tanto que Cruz Varela abarcó, en verso endecasílabo, los cuatro primeros cantos, pero de ellos sólo se ha conservado el libro I y parte del II. Sarmiento intenta un estudio comparativo de algunos pasajes de Vélez Sarsfield con las versiones del español Velasco y otras francesas e inglesas. Anota también Sarmiento que Vélez Sarsfield tuvo a la vista, además del de Velasco, los textos de Barthélemy, Dryden, Malherbe, Delille, Bondi, Villeneuve, Annibal Caro, Davison, Binet, lo cual demuestra su erudición de esta materia. De otro lado Juan Cruz Varela había traducido también varias *Odas* de Horacio, a más de obras de Racine y Alfieri. Su información de los latinos se demuestra en la carta que dirigió, en 1836, a Bernardino Rivadavia "sobre la manera de traducir los poetas latinos y especialmente Virgilio", en donde comenta y critica, con autoridad desusada en América, la versión francesa de Delille.

Entre los traductores argentinos de literatura moderna, es nombre precursor el de José Antonio Miralla, a comienzos del XIX, eximio y fogoso traductor de Gray, Byron y Hugo Foscolo y animador literario continental con acción decisiva en el Perú, Ecuador, Cuba y México.

La traducción del culto arte de traducir que caracteriza la lite-

---

8 Virgilio, *La Eneida en la República Argentina,* trad. de D. Vélez Sarsfield y J. Cruz Varela. Reseña de Domingo F. Sarmiento y Adolfo Saldías, Buenos Aires, F. Lajouane, Editor, 1888.

ratura colombiana, tiene otros exponentes más recientes en el presente siglo. Guillermo Valencia, el gran parnasiano, ha continuado la ruta y seguido el ejemplo de Miguel Antonio Caro, Pombo, José Eusebio Caro, José Asunción Silva, el propio Antonio Gómez Restrepo —traductor de 35 *Cantos* de Leopardi y compilador de las versiones de Pombo y de Ismael Enrique Arciniegas y el rastro altísimo de Víctor M. Londoño, José Joaquín Casas, Carlos Arturo Torres y Eduardo Castillo. Como todos ellos, su interés manifiesto incidió en los autores modernos europeos y así debemos a Valencia versiones exquisitas (descontando a Camoens) de Peter Altenberg, Stephan George, Hugo von Homannsthal, D'Annunzio, Machado de Assis, Wilde, y los eximios franceses Baudelaire, Verlaine, Flaubert, Mallarmé, Heredia y Maeterlinck. Tanto a Valencia, como a todos los traductores ya nombrados debe mucho la cultura literaria de América, enriquecida de ese modo con el flujo y la savia del aporte artístico europeo y universal.

No queda atrás el nuevo rumbo de la crítica en Venezuela que tan promisor empuje adquiere en los últimos años. Lo demuestran así las investigaciones en la historia de las ideas que ha emprendido recientemente García Bacca, las indagaciones sobre traductores de Eduardo Crema y René L. F. Durand, los trabajos bibliográficos y críticos de Pedro Grases y Mariano Picón y ciertos trabajos preliminares de investigadores nuevos como R. Fernández Heres, de quien he leído hace poco un inventario de traductores clásicos, entre los cuales revela nombres antes poco conocidos en este menester humanístico del traslado de clásicos latinos, como los de José Luis Ramos, Luis Flegel, Irisarri, y las preclaras figuras de Juan Vicente González y Cecilio Acosta. Hace poco hemos leído la excelente versión de *La joven Parca* de Paul Valery por Alí Lameda.

En las letras ecuatorianas inicia un magisterio insigne de traductor José Joaquín de Olmedo, a quien dedico párrafos reveladores en un reciente libro sobre autores ingleses, el cual muestra asimismo el singular culto que despertaron poetas modernos como Byron en escritores ecuatorianos casi desconocidos como Vicente Emilio Molestina, y también la poetisa Angela Caamaño de Vivero. La tradición continúa en Gabriel García Moreno, traductor de los *Salmos* y en Julio Zaldumbide (1833-1887), autor de una versión del *Lara* de Byron y *Los Sepulcros* de Pindemonte, y en Simón Martínez Izquierdo, traductor de Longfellow.

En Bolivia dicha tradición es considerable. En el mismo citado

libro mío, he revelado a Mercedes Belzu y José de Urcullu, que admiran a Byron y Gray respectivamente. El gran poeta boliviano Gregorio Reynolds tradujo el *Edipo Rey* de Sófocles, basándose en las versiones francesas de Laconte de Lisle y Paul Masqueray. Néstor Galindo (1830-1865) tradujo el Adiós de *Chile Harold* de Byron y otros poemas del mismo y de Victor Hugo y a otros poetas franceses del romanticismo. En la generación posterior se destacaron la recia figura de Franz Tamayo, traductor de Horacio y Anacreonte y Eduardo Díez de Medina, quien ha dejado un libro de versiones francesas con poemas de creadores de su predilección como Verlaine, Mallarmé y Geraldy, a más de otras inspiradas traducciones de Kipling, Bilac y Correa.

Gracias a sus traductores literarios, América fortalece su universalidad y logra mantenerse abierta y asimilante de las más varias inquietudes. Recepciona todas las corrientes literarias y afirma frente a su influjo una originalidad posteriormente revelada. En pleno siglo XIX, van a sobrevivir todavía traductores de clásica estirpe como el Obispo Montes de Oca en México o el peruano José Pérez de Vargas, pero el impulso general y la tónica nueva están dadas por los grandes poetas del romanticismo. La traducción no es ni lo fue nunca una actividad subalterna ni mediatizada. La cultivan nuestros grandes escritores con orgullosa prestancia y con vehemencia incontenible. Gracias a ellos, se incorpora al acervo de la cultura popular la obra literaria de los grandes espíritus europeos de todas las razas y religiones. Al lado de los itálicos y franceses, se revelan autores ingleses y alemanes en libre y espléndida difusión. El fermento espiritual de la moderna literatura europea se hace firme en el espíritu americano y esa nueva inspiración de las corrientes literarias del siglo XIX conjuga con la desconocida savia de autores anteriores nunca o poco revelados.

En tiempos más recientes no ha decrecido la inquietud, pero es más laborioso seguir el rastro de la labor producida por la falta de monografías específicas sobre la materia. En México, el afán y la tarea humanística de Alfonso Reyes asedia ahora los poemas homéricos, lo cual parece ser actitud persistente en todos los siglos de la literatura mexicana. Otro insigne humanista de nuestra época, hace poco desaparecido, Alfonso Méndez Plancarte, ejemplar estudioso de Sor Juana y de Díaz Mirón, ha producido eximias versiones de Horacio que son, sin duda, por lo depuradas y cabalmente realizadas, superiores a las de Caro y Pombo, en un logrado ensayo de "versiones rítmicas". En otros países

de Hispanoamérica, Mariano Brull (traductor de Paul Valery), León Felipe, Jorge Luis Borges, Octavio Barreda, Jorge Zalamea, Francisco Aguilera, Emilio Oribe, Luis Alberto Sánchez, Yolando Pino Saavedra, entre muchos más, mantienen la prestante trayectoria de la traducción literaria americana en alto nivel de calidad.

Pero esta selecta estirpe de producción literaria merece la sistemática valoración y el detenido estudio monográfico, y que sea revelada en su proyección espiritual y estética en todos los países de ascendencia hispánica, en donde este tipo de investigaciones se encuentra postergado. La crítica y el comentario analítico deben dirigirse mediante condigna atención y renovado interés hacia esta sugestiva faceta de la producción literaria americana. A ella venimos dedicando en el Perú empeñosa labor que abarca por el momento un ámbito nacional o colindante. Pero el estudio regional exige correlativo empeño en las áreas restantes. Así lo recomendó un acuerdo de las "Jornadas de la Lengua y Literatura Hispanoamericana" de Salamanca en 1953, en las que sostuvimos la ponencia respectiva. Para ello podremos contar dentro de poco con los fascículos que van apareciendo del *Repertorio Bibliográfico de la literatura hispanoamericana* que se elabora, bajo dirección de Luis Alberto Sánchez, en las Universidades de San Marcos de Lima y de Santiago de Chile, en común y afanoso esfuerzo. Los resultados de una investigación acerca de los traductores y de las traducciones, supone paciente labor hurgadora sobre todo en papeles periódicos y revistas de índole literaria, más que en los escasos libros que existen sobre la materia, han de proporcionar insospechadas conclusiones en cuanto a las "fuentes" precisas de la producción literaria continental, derivando de ellas resultados preciosos relativos a la originalidad y voluntad de creación en nuestros más representativos escritores.

ESTUARDO NÚÑEZ.

Universidad de San Marcos,
Lima, Perú.

NOTAS

Julio Jiménez Rueda

El 25 de junio del presente año, falleció en la ciudad de México el Dr. Julio Jiménez Rueda, que fue uno de los catedráticos más distinguidos de la Universidad Nacional Autónoma de México y era, al morir, profesor emérito de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma.

El Dr. Jiménez Rueda fue uno de los que lanzaron la idea de crear el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y, como fundador, le correspondió organizar y presidir el Primer Congreso, efectuado en la capital de la República Mexicana, del cual surgió el Instituto.

Dentro de éste, desempeñó diferentes cargos y comisiones, en relación con las labores editoriales. Fue durante varios años Director Literario de la *Revista Iberoamericana,* órgano del Instituto, y a raíz del Congreso realizado en Puerto Rico, figuró como uno de los Vicepresidentes, en la Mesa Directiva.

Asiduo colaborador de la mencionada *Revista Iberoamericana,* desde que se inició su publicación y a lo largo de tres lustros, con frecuencia aparecieron en sus páginas, editoriales, estudios, artículos y reseñas, además de las notas informativas acerca de los escritores y sus actividades.

Asistió el Dr. Jiménez Rueda a los Congresos del Instituto, efectuados en la ciudad de México (1938 y 1953); Los Angeles, California (1940); Nueva Orléans, Louisiana (1943); La Habana, Cuba (1949); Albuquerque, Nuevo México (1951) y Berkeley, California (1955), en los cuales participó con entusiasmo, hasta que la falta de salud le impidió concurrir, pues sólo estuvo ausente en los dos últimos.

A su excelente preparación, competencia y eficacia debieron mucho, por sus iniciativas y trabajos, el Instituto y la Revista.

Del matrimonio formado por el Ing. Arturo Jiménez y la señora Elisa Rueda de Jiménez, nació Julio Jiménez Rueda, el 10 de abril de 1896, en la ciudad de México. En ésta y en Tacubaya, D. F., hizo sus estudios de primera enseñanza, que terminó en la escuela primaria anexa a la Normal de Profesores.

En 1909 principió a cursar las materias del bachillerato, en la Escuela Nacional Preparatoria, donde lo terminó en 1913. Hizo estudios de Leyes, en la Escuela de Jurisprudencia de la Universidad Nacional de México, entre los años de 1914 a 1919.

Para ejercer la carrera de abogado, sustentó examen el 5 de julio de 1919, y obtuvo el título de Licenciado en Derecho. Siguió después varios cursos en la Facultad de Filosofía de la Universidad, donde se doctoró en Letras, el 12 de febrero de 1935. Había iniciado sus labores docentes, como profesor de una escuela nocturna para obreros, en 1912. Enseñó español en la Escuela "José María Chávez", de 1915 a 1918, y fue profesor de Literatura, en la Escuela Nacional de Maestros, de 1926 a 1936.

Fue ayudante del profesor de Historia de México, en el Museo Nacional de Arqueología e Historia, de 1915 a 1920, y al mismo tiempo desempeñó el cargo de Inspector de Monumentos Históricos, que dependía de aquel museo.

Fue también profesor de Historia del Teatro, en la Escuela de Arte Teatral, de 1917 a 1920; de Historia del Arte, en la Escuela Nacional de Música, de 1929 a 1932; de Lengua y Literatura, en la Escuela Nacional Preparatoria, de 1922 a 1952; de Literatura Mexicana, en la Escuela de Verano, a partir de 1922, y de Literaturas Castellana y Mexicana, desde 1924, en la Facultad de Filosofía y Letras, donde llegó a profesor emérito en 1954.

Funcionario público, principió a trabajar en el Servicio Exterior de la Secretaría de Relaciones, como Secretario de la Legación de México en Montevideo, Uruguay, para donde partió en 1920, y pasó después, con el mismo puesto, a Buenos Aires, Argentina, donde estuvo de 1921 a los comienzos de 1922.

En la capital fue Subjefe del Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, de marzo a diciembre de 1922; Secretario del Ayuntamiento de la ciudad de México, en 1923; Subjefe del Departamento Jurídico, en Salubridad, en 1925 a 1926; Secretario de la Dirección de Acción Cívica del Departamento del Distrito, de 1936 a 1943, y Director del Archivo General de la Nación, de 1943 a 1952.

Dentro de la Universidad, fue Director de la Escuela de Arte Teatral, de 1917 a 1920; Director de la Escuela de Verano y del Intercambio Universitario, de 1928 a 1932; Secretario General de la Universidad, de 1932 a 1933, y Director de la Facultad de Filosofía y Letras, de 1942 a 1944. Antes y después, lo fue interinamente, en cuatro ocasiones.

El Dr. Jiménez Rueda, como profesor de intercambio, impartió enseñanzas en las universidades de Columbia, Missouri, Texas, Southern California y Los Angeles; en la del Estado de Ohio y en los Colegios de Pomona, California; de Artes Mecánicas, Oklahoma, y Occidental, de California.

Sustentó conferencias en las universidades del Uruguay, de Santo Domingo, de Puerto Rico, de Buenos Aires y de Madrid; en esta última, durante el tercero de los viajes que hizo a Europa, en 1952.

Como delegado de diversas instituciones, concurrió al Primer Congreso Postal de Buenos Aires, en 1921; a los del Instituto Internacional de Archivos, reunidos en París en junio de 1948 y en agosto de 1950, y al de Archivos y Bibliotecas, que se efectuó en Madrid, en octubre de 1952, aparte de los congresos del Instituto ya mencionados.

Pertenecía el Dr. Jiménez Rueda a la Academia de la Historia de Buenos Aires, Argentina; a la Academia Mexicana de la Lengua, correspondiente de la Española; a la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la de Madrid, y a la Pan American Society, de San Francisco, California, E.U.A.

Dentro de la Academia Mexicana, fue delegado a la Asociación de Academias de la Lengua Española y Secretario de su comisión permanente, antes de llegar a ser Secretario del Segundo Congreso de Academias que se efectuó en España.

Fue Secretario, Vicepresidente y Presidente, en ejercicios sucesivos, del Comité de Directores del Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales; miembro honorario de la Asociación de Maestros de

Español y Portugués, de los Estados Unidos, y profesor honorario de la Universidad de Texas.

Académico correspondiente de la Real Academia Española, fue además correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Historia, y consejero de varias instituciones.

Colaboró en algunos de los principales diarios y en varias de las revistas de México y de otros países del continente americano.

Dirigió las revistas mexicanas *El Estudiante,* de 1913 a 1915, y *Cooperación,* de 1922 a 1923, y el *Boletín del Archivo General de la Nación,* de 1943 a 1952. Por estos años fue, como antes se dijo, Director Literario de la *Revista Iberoamericana,* órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Presidía el Centro de Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras, del cual fue uno de los fundadores y al que donó, antes de morir, todos los libros de su biblioteca; legado que ratificó su esposa, la señora Guadalupe Ortiz de Montellano, ahora viuda de Jiménez Rueda, quien hizo entrega de los mismos a la Universidad Nacional Autónoma de México.

Julio Jiménez Rueda fue narrador, ensayista, crítico y dramaturgo. Prosista nutrido, desde el bachillerato, en las obras de los clásicos españoles de los siglos de oro, se reveló pronto con narraciones y diálogos en los que apuntaba el autor de dramas y comedias.

Partió en 1915 del cuento, al que volvería años más tarde, para llegar después a la novela evocadora y a la humorística, de ambiente moderno. La senda inicial lo llevó del virreinalismo, en el cual se situó con su segundo volumen, a las investigaciones históricas, emprendidas por él posteriormente.

El camino del diálogo, que exploró desde 1918, lo condujo en la madurez a las realizaciones escénicas, en las cuales pasó del drama a la comedia de costumbres y de ésta a la farsa, y obtuvo éxitos entre los comentaristas y los espectadores.

El ensayista, que se afirmó en 1922, después de escribir artículos en revistas y periódicos, tomó pronto el rumbo de la crítica y la historia literaria, en compendios, manuales y antologías, destinados a los estudiantes de literatura mexicana.

Para el biógrafo e historiador, sirvió de estímulo su contacto con los documentos, durante la época en que fue Director del Archivo General

de la Nación, donde pudo acercarse, a través de aquéllos, a épocas y figuras que le interesaban, las cuales estudió en sus obras.

Frutos de unas y otras investigaciones, fueron los libros de historia que publicó en el último decenio de su vida, con los cuales se propuso resumir nuestra cultura y contribuyó a conmemorar el cuarto centenario de la fundación de la Univesidad mexicana.

Del orador y maestro, de voz potente y clara, quedan —además del recuerdo vivo en la memoria de sus alumnos, del auditorio fiel— varias muestras de elocuencia, en discursos pronunciados en la Academia Mexicana y en otras corporaciones científicas, históricas y literarias.

FRANCISCO MONTERDE

OBRAS DE JULIO JIMENEZ RUEDA

Cuentos y diálogos. México, 1918.

Como en la vida. Comedia. México, 1918.

Balada de Navidad. Comedia (1918).

Bajo la Cruz del Sur. Impresiones de viaje. México, 1922.

Tempestad sobre las cumbres. Comedia, 1922.

Sor Adoración del Divino Verbo. Novela. México, 1923.

Sor Adoración. Teatro (1923).

Lo que ella no pudo prever. Comedia dramática. México, 1923.

La caída de las flores. Drama. México, 1923.

Moisén. Novela. México, 1924.

Cándido Cordero, empleado público. Farsa. México, 1925.

La silueta de humo. Farsa. Madrid, 1928.

Toque de diana. Drama. México, 1928.

Historia de la literatura mexicana. México, 1928 (cinco ediciones).

Antología de la prosa en México. México, 1931. (tres ediciones).

Juan Ruiz de Alarcón. Conferencia. México, 1934.

La desventura del Conde Kadsky. Novela. México, 1935.

Lope de Vega. Ensayo de interpretación. México, 1936.

Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo. Biografía. México, 1939.

Santa Teresa y Sor Juana, un paralelo imposible. México, 1943.

Miramar. El rival de su mujer. Teatro. México, 1943.

Letras mexicanas en el siglo XIX. México, 1944.

Don Pedro Moya de Contreras, primer Inquisidor de México. México, 1944.

Herejías y supersticiones en la Nueva España. México, 1946.

Vidas reales que parecen imaginarias. México, 1947.

Novelas coloniales. México, 1947.

Historia de la cultura en México (dos tomos). México, 1951 y 1957.

Las constituciones de la Real y Pontificia Universidad. México, 1951.

Sor Juana Inés de la Cruz en su época. México, 1951.

El humanismo, el barroco y la Contrarreforma en el México Virreinal. México, 1951.

Historia jurídica de la Universidad de México. México, 1955.

Estampas del siglo de oro. México, 1957.

Sobre Influencias en la Novela Guatemalteca

A LA vez que la novela guatemalteca, así como las otras novelas hispanoamericanas, ha seguido el proceso histórico de los distintos movimientos literarios, ha recibido también diversas influencias, de las cuales no hay duda que la española es la más preponderante. Como los guatemaltecos no tuvieron que levantarse en armas contra la madre patria para conseguir su independencia, no conocían aquellos arrebatos violentos contra toda la herencia española que llevaron al célebre Sarmiento al punto de abogar por la creación de un nuevo idioma americano. Una parte integral de la instrucción guatemalteca siempre ha sido el estudio de la literatura española y, sobre todo, la del Siglo de Oro, cuya huella se observa en la novela, desde Irisarri hasta la actualidad. Aunque la *Historia del perínclito Epaminondas del Cauca* no es propiamente una novela, delata la influencia de la picaresca española en las condiciones humildes de los padres del protagonista y en el artificio de un rápido cambio de amos, que permtie al autor comentar los sucesos y las condiciones de su época. El estilo ingenioso de Irisarri es algo exagerado pero tiene, de todos modos, parentesco con el de los mejores hablistas del barroco, inclusive Cervantes y Quevedo. Sucesor de Irisarri y verdadero fundador de la novela guatemalteca, José Milla también da testimonio de la fuerza inspiradora de la picaresca en su "novela galopante" *El esclavo de don Dinero*. El hecho de que *Hondura* (1947) de Arévalo Martínez y *Un personaje sin novela* (1958) de David Vela comiencen con la narración de los primeros años desgraciados del pícaro protagonista antes de tomar por otros rumbos atestigua lo inagotable que es el tema. Aunque la influencia de la picaresca española es innegable, sería difícil señalar la fuente exacta de cierto episodio o de cierto

personaje, es decir, se trata de una influencia más inspiradora que precisa.

En cambio, *Don Quijote* influyó de una manera muy concreta desde el nacimiento de la novela guatemalteca hasta su madurez. *El Visitador*, la mejor novela histórica de Milla, contiene escenas inspiradas directamente en el *Cuento del curioso impertinente*, y en el "vuelo" de Clavileño, en los latigazos que Santo había de darse para desencantar a Dulcinea y en la transformación de Sancho en gobernador de la ínsula Barataria. El aspecto popular representado por Sancho y el ventero también fueron utilizados por Milla para dar más gracia a su obra. Varios capítulos suyos llevan títulos al estilo de los del *Quijote* sin que todo eso altere el espíritu netamente guatemalteco de la obra. El material episódico del *Quijote* vuelve a aparecer en otra novela histórica. *Don Juan Núñez García* de Agustín Mencos Franco en una adaptación de la primera salida del Caballero de la Triste Figura y de las necesidades fisiológicas que sintió Sancho Panza. En el siglo veinte, el predominio del *Quijote* se percibe claramente en *Semilla de mostaza* de Elisa Hall que contiene una historia morisca, un cuento italiano, un escrutinio de libros, un palacio como el de los duques, el empleo de los disfraces y, otra vez, las necesidades fisiológicas de un personaje sanchesco.

Aunque *Don Quijote* ha gozado de gran poularidad entre los autores guatemaltecos, hay otras obras que influyeron con más fuerza la concepción básica de sus novelas. Las de José Milla, Agustín Mencos Franco y J. Fernando Juárez Muñoz, por muchos episodios cervantinos que incluyan, tienen mayor deuda con el teatro barroco y romántico. Toda su fórmula melodramática se deriva, en general, de las comedias de capa y espada y de sus continuadores románticos. Sin querer indicar una actuación particular del *Don Álvaro*, veamos los rasgos que tiene en común con las novelas millescas: un amor imposible; el origen del protagonista envuelto en un misterio, cuya explicación depende sólo de unos papeles secretos; una mujer disfrazada de hombre; cambio de los nombres de dos personajes; escape milagroso de la muerte, seguido, luego, de un duelo; refugio de los respectivos protagonistas en un monasterio y en una "ermita" y la unión de personajes aristocráticos con plebeyos dentro de la misma obra.

Los autores españoles más modernos también han ejercido su influencia. Para representar la lucha entre liberales y conservadores, el

doctor Salazar se inspiró, por entero, en dos obras del reformador liberal Benito Pérez Galdós. *Conflictos* es la versión guatemalteca de una combinación de *Doña Perfecta* y de *La familia de León Roch*. Cuarenta años más tarde, todavía no se habían resuelto los aspectos fundamentales de ese problema y la Orbajosa de *Doña Perfecta* resucita en la igualmente conservadora e hipócrita Ficciona de *Paulita* de César Brañas. Una situación familiar —la reacción violenta de un muchacho enfermizo contra el novio de su hermana mayor— en otra novela de Brañas, *Un hombre solo*, tiene sus raíces en *Torquemada en la cruz*. El único novelista español del siglo veinte que ha tenido una acción decisiva en Guatemala es Valle-Inclán. *Sor Candelaria* de César Brañas revela el mismo espíritu decadentista de *Sonata de primavera* en tanto que *Las memorias íntimas del Visconde de Esperia* de Drago Bracco es una imitación innegable pero bien escrita de esta misma obra.

Aunque París fue el centro literario del siglo diez y nueve y ha seguido desempeñando un papel importante en el siglo veinte, en la novela hispanoamericana no ha predominado tanto como se creería. En Guatemala, las obras francesas, correspondientes a los tres últimos siglos, acusan sólo una influencia de carácter general. Las novelas filosóficas de Voltaire podrían ser las fuentes de la *Historia del preclito Epaminondas del Cauca;* pero Irisarri conocía muchas obras de los enciclopedistas franceses y aunque compartía con Voltaire un espíritu mordaz, era muy vagabundo para poder sujetar sus ideas a la forma concisa de un *Candide*. En cuanto al romanticismo francés, sólo en dos novelas poco conocidas se observan sus trazas. *Edmundo* de José A. Beteta exhala el mismo espíritu liberal y humanitario que *Los miserables* de Victor Hugo, mientras que Fernando Pineda no tiene inconveniente en dejar leer al protagonista de *Luis* las novelas sentimentales de Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand y Lamartine. Aunque Pineda captó el hálito de las obras francesas, Francisco Lainfiesta tiene una deuda más directa con Jules Verne respecto a las invenciones fantásticas, que sin embargo, no constituyen más que una parte secundaria de *A vista de pájaro*. Por encima del contacto con Verne, se destacan la gran originalidad y la actitud crítica de Lainfiesta. El naturalismo de Martínez Sobral desciende directamente de la pluma de Zola, pero sus obras no incluyen ningún episodio ni personaje sacado directamente de la serie de Rougon-Macquart. Aun Enrique Gómez Carrillo, el más afrancesado de todos, sólo se dejó influir de manera general por *La vida de Bohemia* de Henri

Murger. Los temas, el espíritu y hasta el estilo de las *Tres noveles inmorales* surgieron de la obra francesa, pero los argumentos son originales. En cuanto al siglo veinte, el existencialismo de Sartre es responsable en parte por la angustia de *Una manera de morir* de Mario Monteforte Toledo. Es que tanto las obras de Sartre como las de Voltaire, de Hugo y de Zola se conocen por todo el mundo y por eso no han podido menos de influir en la novela guatemalteca. No obstante, cabe afirmar que esa influencia era menos íntima que la de España.

La literatura de otros países europeos y la de los Estados Unidos, por importante el papel que le haya correspondido en casos particulares, no se conoce tanto como la de España y Francia. De la misma manera general como Zola influyó en las obras naturalistas de Martínez Sobral, Walter Scott influyó en las novelas históricas de José Milla. El propio Milla es uno de los pocos autores hispanoamericanos que se sintió atraído por Dickens, lo cual se revela en la concepción de algunos capítulos y varios detalles de *Memorias de un abogado* y de *Historia de un pepe*. Otro punto de contacto con la literatura inglesa es la relación entre *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift y las interpretaciones fantásticas que presentó Arévalo Martínez en *El mundo de los maharachías* y en *Viaje a Ipanda* sobre las relaciones internacionales inmediatamente antes de la Segunda Guerra Mundial.

En cuanto a Italia, algunos críticos han señalado un parentesco entre las novelas históricas de Milla y *Los novios* de Manzoni, pero, en realidad, sería muy difícil de comprobar. En cambio, *Farándula sentimental* de Drago Bracco parece directamente inspirada en la *Commedia dell' Arte* y los tres finales posibles de *Un personaje sin novela* de David Vela tiene sus antecedentes en Pirandello.

El único novelista portugués que ha penetrado en el mundo hispanoamericano es Eça de Queiroz. César Brañas, en su primera novela *Alba Emérita,* da testimonio de haber leído *O crime do padre Amaro* en su presentación de la figura del cura lascivo. Sólo el doctor Ramón A. Salazar se sintió tentado por la literatura alemana y a ella se atribuye lo fantástico que hay en *Stella.* A pesar de la gran importancia de los novelistas rusos del siglo diez y nueve, no hay ninguna huella de ellos en la novela guatemalteca. Es que además de las diferencias básicas entre los dos países, las novelas de Tolstoy y Dostoyevsky se publicaron antes de que los novelistas guatemaltecos hubieran alcanzado la madurez

necesaria para apreciarlas. En cambio, últimamente *Donde acaban los caminos* (1953) de Monteforte y *La volanda* (1956) de Arqueles Vela han demostrado bastante madurez para absorber la complicada técnica del irlandés James Joyce y del norteamericano William Faulkner.

Dentro de la literatura comparada, uno de los asuntos menos estudiados es la influencia inter-hispanoamericana. En Guatemala, la primera indicación de esa influencia se vio cuando Martínez Sobral, aunque conocía las obras de Zola, fue estimulado por e' mexicano Federico Gamboa a aplicar el naturalismo a la realidad de su propio país. Las mismas obras de Gamboa le aguijonearon a la vez que le proporcionaron algunos detalles para sus argumentos.

Debilitada la hegemonía cultural de Europa con la Primera Guerra Mundial, muchos novelistas prefirieron buscar inspiración en las obras de dos contemporáneos americanos: José E. Rivera y Rómulo Gallegos. El efecto delirante de la naturaleza tropical, tan hábilmente retratado en *La vorágine,* dio ocasión a toda una serie de novelas selváticas. En Guatemala, el Petén hizo las veces de la selva colombiana en *Anaité* de Monteforte Toledo y en *Carazamba* de Rodríguez Macal. Carlos Wyld Ospina y Flavio Herrera supieron encontrar o simular condiciones semejantes en el llano costanero del Pacífico. Sin embargo, en ninguna de esas cuatro obras se alcanzaron las proporciones épicas de *La vorágine.* Es lógico, Guatemala no tiene regiones tan salvajes como Colombia ni ha conocido la brutal explotación de los caucheros. Frente a la violencia de Rivera, se opone la civilización de Gallegos en las mismas obras de Wyld, Herrera y Monteforte, pero triunfa siempre la barbarie. En *El solar de los Gonzagas,* se nota también el influjo de Gallegos con el problema del terrateniente venido a menos que tiene que rehacer su vida adoptando una actiud menos intransigente. En *Amor y cascajo* de Leopoldo Zeissig, la civilización triunfa sobre la barbarie aunque la contienda no es muy difícil. Fuera de Rivera y Gallegos, los otros novelistas hispanoamericanos han actuado muy poco para con Guatemala. La protesta social y el estilo fragmentario de las novelas de la Revolución Mexicana fueron remedados por Carlos Manuel Pellecer en *Llamarada en la montaña* a la vez que *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría sugirió el tema de la comunidad indígena a Rafael Zea Ruano para *Tierra nuestra.*

A pesar de que la novela guatemalteca ha absorbido todas estas in-

fluencias, ha desarrollado algunos rasgos netamente suyos que, en conjunto, la hacen inconfundible con la de los otros países hispanoamericanos. Una de las peculiaridades de los novelistas guatemaltecos es su *afán de experimentar* y de ahí sus dos extremos: obras geniales y obras desequilibradas. Esa experimentación ha sido, en gran parte, responsable de la continua evolución de varios autores, pero también ha causado un gran desorden en lo tocante a la determinación de géneros. En los casos muy famosos de Irisarri, José Milla, Arévalo Martínez, Flavio Herrera, Miguel Ángel Asturias, Monteforte y David Vela, el espíritu experimental se aplica a la lengua y se manifiesta en juegos de palabras, discusiones etimológicas, nombres acuñados artificialmente, valores auditivos, visuales y simbólicos, aún de las letras, y la creación de metáforas y símiles muy atrevidos. Una simple conjetura sobre el origen de este fenómeno es que la convivencia por más de cuatro siglos con los indios que siguen hablando su propio idioma ha despertado e intensificado el interés del autor guatemalteco por las sutilezas del castellano.

Otro rasgo de la novela que se puede achacar a la raza india es *la introspección*. Esa reconcentración interior se manifiesta en la novela al surgir monólogos en que el individuo torturado trata de analizar sus reacciones más íntimas frente a hechos reales. Sin embargo, es urgente advertir que esa característica no aparece hasta Arévalo Martínez y luego continúa con Brañas, Herrera, Asturias, Monteforte, Enrique Wyld y David Vela.

A causa de la vida interior de los personajes y de su contacto con la civilización indígena, otro rasgo muy fuerte de la novela guatemalteca de casi todas las épocas es *la fantasía*, que tiene diversos modos de manifestarse. El más aficionado de todos es Miguel Ángel Asturias. Una de sus obras fundamentales es *Leyendas de Guatemala* y en sus novelas mezcla muchos de los elementos legendarios de los maya-quichés con la realidad actual. Algunos de los espantos diabólicos que a continuación mencionamos aparecen en *Don Bonifacio* de Milla y en las novelas de Mencos Franco y de David Vela: el Sombrerón, el Duende, la Llorona, la Tatuana, el Cadejo y el Viejo. Hay visiones que podrían considerarse como alucinaciones en *Stella* y *Un personaje sin novela*. El sueño tiene un papel importante en *A vista de pájaro* y *La volanda*. En las novelas utópicas de Arévalo Martínez, las visiones son intelectuales en tanto que en *Poniente de sirenas* y en *Caos* de Flavio Herrera son esquizofrénicas.

Como otra parte de su herencia india, los guatemaltecos no pueden escapar de *la historia.* Los monumentos arqueológicos les recuerdan constantemente la gloriosa civilización de sus antepasados. Sin embargo, Asturias y Monteforte son los únicos que han sabido transmitir ese sentimiento a la novela. En cambio, la novela histórica acerca de los tiempos coloniales ha sido cultivada por Milla, Mencos Franco, Soto-Hall, César Brañas, Juárez Muñoz, Elisa Hall y aun la hondureña Argentina Díaz Lozano, en parte porque éstos no querían arriesgarse a incurrir en la ira de varios dictadores iracundos.

Una relación que todavía no se ha afirmado bastante es *la que existe literalmente entre los mismos novelistas guatemaltecos.* Las huellas de José Milla se encuentran en las novelas históricas de Mencos Franco, Soto-Hall, Juárez Muñoz, Elisa Hall y en *Con el alma a cuestas* de Enrique Wyld. Este mismo libro también fue influido levemente por Irisarri y Arévalo Martínez. Irisarri, el primer guatemalteco que intentó escribir novelas, influyó sobre la última novela guatemalteca *Un personaje sin novela* (1958). Marroquín Rojas y Flavio Herrera probablemente inspiraron, en parte, *La brama* de Hugo Salguero, de la misma manera que *Anaité* de Monteforte Toledo se contagió de lo delirante de *El tigre* y *Donde acaban los caminos,* un poco más, del sicoanálisis del protagonista de *Caos.*

La influencia nacional es una de las señales de que la novela guatemalteca ha llegado a su madurez. De aquí, ¿hacia dónde va? Igual que en todas partes de Hispanoamérica, el criollismo ya no está de moda. Si se puede percibir una nueva tendencia a esta proximidad, parece ser el universalismo, es decir, el desarraigar la novela de la tierra y tratar problemas de carácter universal. Sin embargo, es probable que los guatemaltecos sigan sintiendo la influencia de las corrientes literarias del mundo, pero ya dueña de una tradición novelística, absorberá esas influencias y las adaptará conforme a su propio molde.

SEYMOUR MENTON.

Universidad de Kansas,
Lawrence, Kansas.

Un Libro Sobre Francisco Romero *

No es la primera vez que Hugo Rodríguez-Alcalá frecuenta el tema de este libro. Una labor de años y una tenacidad y rigor ejemplares han precedido a esta producción. Nuestro autor, en efecto, había estudiado previamente a Francisco Romero. En 1954 publicó, con el auspicio de Columbia University, la primera exposición de conjunto sobre el pensador argentino, con datos biobibliográficos y antología.[1] "Francisco Romero, filósofo de América" y "La crisis contemporánea según Francisco Romero"[2] son, junto con su tesis *Francisco Romero, el pensador de la moderna Argentina,* otras muestras de su interés por el tema. Pero Rodríguez-Alcalá ha hecho más: ha estudiado con igual dedicación el pensamiento de Alejandro Korn. Aunque en nuestros países por regla general, para descubrir la formación de un pensador hay que acudir a las fuentes europeas, los antecedentes vernáculos son, a veces, importantes. La referencia europea puede iluminar las influencias filosóficas determinantes, las preocupaciones temáticas y los supuestos teóricos; pero la referencia nacional puede descubrir una continuidad de magisterio, de clima intelectual, de propósitos prácticos. Así lo es sin duda en el caso de Alejandro Korn y Francisco Romero, iniciador el uno, continuador el otro, con mayores alcances, de una tradición filosófica en la Argentina. Por eso queríamos llamar la atención sobre la importancia que reviste el profundo conocimiento de la obra de Korn para interpretar la "misión" de Francisco Ro-

---

* Hugo Rodríguez-Alcalá, *Misión y pensamiento de Francisco Romero,* Prólogo de José Ferrater Mora. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1959.

1 *Francisco Romero. Vida y obra. Bibliografía. Antología.* New York, Hispanic Institute, Columbia University, 1954.

2 Ambos reproducidos en su reciente libro *Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega . . .,* México, 1958.

mero, que es una de las dos principales tareas que Rodríguez-Alcalá se ha propuesto, como lo revela el título de su libro.[3]

El primer capítulo de *Misión y pensamiento de Francisco Romero* expone el clima positivista, sobre cuyo trasfondo se destacarán las ideas centrales del pensador argentino. En rigor, y así lo advierte el autor al comienzo, "se exponen las ideas de Francisco Romero acerca del origen y desarrollo del positivismo" (p. 11). Acertadamente distingue entonces el autor dos aspectos: a) el positivismo como capítulo de la historia de las ideas en Argentina y, por tanto, ambiente que rodea a la formación filosófica de Romero; y b) las ideas de Romero sobre el positivismo europeo. En cuanto al primer aspecto, Rodríguez-Alcalá señala la existencia del llamado "positivismo autóctono", que representa eminentemente Alberdi (en esto sigue no sólo a Romero, sino también a Korn, de quien es originariamente la idea), y luego expone la actuación de los pedagogos comtianos —Alfredo Ferreira ante todo— y de los cientificistas, en particular Ingenieros. Quizá alguien encuentre objetable el uso exclusivo de los puntos de vista de Romero para describir este período de la historia ideológica argentina. Sin embargo, deben tenerse en cuenta dos factores: por un lado, el natural interés que estas opiniones revisten para quien está exponiendo la obra de Romero; por otro, el hecho de que no abunden las obras generales sobre el asunto, única fuente a la que podría recurrir el autor, pues de otro modo se habría convertido en investigador del positivismo argentino, a lo cual, naturalmente, no estaba obligado. En el examen del positivismo europeo era de rigor, en cambio, el análisis de la interpretación de Romero. Este ha estudiado repetidamente y desde distintos ángulos el contenido del positivismo. Lo ha hecho para mostrar sus debilidades, pero también para iluminarlo como objeto histórico. Rodríguez-Alcalá sigue los pasos de Romero en esta tarea y en la del desmenuzamiento de los supuestos del positivismo. Para esta segunda tarea expone la crítica de Romero a los dos grandes supuestos de la filosofía moderna: el racionalismo y el mecanicismo; y añade también la crítica al

[3] Rodríguez-Alcalá ha iluminado los aspectos biográficos de Korn. En algunos casos obtuvo datos desconocidos; en otros, relaboró materiales existentes dándoles nueva vida. Buen ejemplo de lo primero es su ensayo "Apuntes para una biografía de Alejandro Korn" (*Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, núm. 46, jul-dic. 1958) y, de lo segundo, su interesante estudio "Evocación de Alejandro Korn en Melchor Romero" (*Asomante*, Puerto Rico, vol. XIV, núm. 2, abril-junio 1958). Además, ha estudiado la personalidad del maestro argentino y su doctrina. Son muestras de ello "El socratismo de Alejandro Korn", "Razón y sentimiento en Alejandro Korn" —probablemente su mejor ensayo sobre el asunto— y "Alejandro Korn y el concepto de la historia". Estos últimos escritos están reproducidos en su libro ya mencionado.

empirismo. En cuanto al racionalismo, Romero ha hecho su crítica en general y, más que su crítica, su análisis. Este análisis, que se cuenta entre las páginas más penetrantes y lúcidas de Romero le importa a éste no sólo desde el punto de vista histórico, sino también en función de su personal doctrina filosófica. La "inmanentización" de la realidad que encuentra en el racionalismo es rechazada en su "metafísica de la trascendencia". En el parágrafo sobre la crítica al empirismo expone nuestro autor el análisis de Romero sobre la psicología empírica moderna, es decir, la psicología que arranca en Hume y culmina en Wundt y que Romero califica de "atomista", por estar calcada en sus fundamentos de la concepción moderna de la materia. Como es sabido, choca contra esta concepción la actitud "estructuralista" de Romero. Finalmente, Romero ha examinado los supuestos mecanicistas como uno de los rasgos fundamentales de la mentalidad moderna. Uno de los aspectos que más interesa destacar, como lo hace Rodríguez-Alcalá, es la "mecanización" de lo biológico por Darwin, en la que Romero ha insistido especialmente.

El propósito de los dos primeros capítulos, es decir, mostrar la crítica de Romero al positivismo, se logra plenamente. Pero en fuerza de destacar dicha crítica se supedita a ella la visión total que Romero tiene del pensamiento moderno. A nuestro entender, la comprensión de lo moderno tiene en Romero una estimable independencia, un valor en sí misma, en tanto que en el libro de Rodríguez-Alcalá se presenta, de hecho, demasiado vinculada a aquella crítica. El juicio de Romero sobre la trayectoria de la filosofía moderna es una interpretación de todo un período filosófico y de un momento de la cultura occidental. Dentro de ella, como un aspecto, tiene su lugar la comprensión —y, claro está, también la crítica— del positivismo, como lo tiene asimismo la de la filosofía contemporánea. Para Rodríguez-Alcalá, en cambio, la crítica al positivismo ocupa un lugar tan central que se convierte en el móvil que lleva a Romero a comprender el resto del proceso moderno. Por ello escribe: "Claro resulta, pues, el que Romero haya tomado la crítica del positivismo como punto de arranque para comprender la Edad Moderna, que es la que precede a la actual. La renovación ideológica no podía realizarse sin una elucidación de los errores del pasado para la persecución de las verdades del presente" (p. 52).

Finalmente, Rodríguez-Alcalá expone con acierto las relaciones que guarda la crítica de Romero al positivismo con el pensamiento del maestro argentino. "Su propia filosofía —escribe Alcalá— que rechaza el ra-

cionalismo, que propugna un empirismo más amplio, que repulsa el atomismo y niega la validez metafísica del mecanicismo, no puede ser bien entendida sino a la luz de la crítica de lo que ella considera desvirtuación de la realidad, error inicial de una cosmovisión sobre que se fundan multitudes de errores". (p. 52). Asimismo, señala los aspectos del análisis de Romero en que se hace justicia al positivismo, tanto a la doctrina europea como a sus expresiones argentinas.

En el capítulo titulado "El núcleo de la doctrina" expone el autor los conceptos de estructura, trascendencia y valor, considerándolos fundamentales en el pensamiento filosófico de Romero. Aunque el capítulo se divide en tres apartados correspondientes a cada una de las nociones señaladas, de hecho se alude también a las ideas de intencionalidad y espíritu. De estos conceptos fundamentales que examina Rodríguez-Alcalá el más importante es el de trascendencia, y así lo entiende nuestro crítico. Muy interesantes resultan las comparaciones que Rodríguez-Alcalá establece entre la esbozada "metafísica de la trascendencia" de Romero y las doctrinas de la *emergent evolution,* especialmente de Alexander. Creo que estas relaciones no habían sido señaladas anteriormente por los críticos de Romero. Este capítulo es central en el libro, pues en él se intenta apresar lo esencial —el "núcleo"— del pensamiento filosófico de Romero. No podríamos, en esta apreciación de conjunto, seguirlo en sus detalles; pero queremos señalar dos características generales. La primera es que Rodríguez-Alcalá no adopta una actitud puramente descriptiva. Aunque sobre la base de un esfuerzo de comprensión, junto con las doctrinas que expone nos presenta las dudas o reservas que aquéllas le sugieren. Por obra de ello se ponen en evidencia, en algunos casos, aspectos no totalmente desarrollados hasta hoy por el filósofo argentino. La segunda observación es que en la exposición de conceptos fundamentales de la filosofía de Romero que realiza Rodríguez-Alcalá la idea de intencionalidad, con sus amplias consecuencias antropológicas, no pareciera estar suficientemente representada. No se trata de discutir ahora si los conceptos fundamentales escogidos por el autor son o no los más centrales,[4] por cuanto todos están de tal modo relacionados que, como ocurre en la propia exposición de Rodríguez-Alcalá, no es posible hacer referencia a uno sin remitir a los otros. Nuestra observación apunta, so-

[4] Por mi parte insinuaría que corresponden más bien al estado de la doctrina tal como ésta estaba expuesta en *Papeles para una filosofía.* En cambio, tal como ella puede apreciarse en *Teoría del hombre,* sugeriría que los conceptos fundamentales podrían ser: intencionalidad, espíritu y trascendencia.

lamente, a una cuestión de proporciones en la doctrina total. En otras palabras, tenemos la impresión de que en este capítulo Rodríguez-Alcalá estuvo más preocupado por lo metafísico que por lo antropológico en el pensamiento de Romero, con lo cual creemos que no ha sido extraída de *Teoría del hombre* toda la sustancia posible.

En el capítulo siguiente, basado principalmente en el contenido de *Filosofía de la persona,* Rodríguez-Alcalá expone "el concepto romeriano de persona en relación con el de libertad política" (p. 75). Su principal intención es "señalar el esfuerzo del pensador argentino de plantear los problemas prácticos de su tiempo en función de una metafísica del espíritu" (lug. cit.). Aquí encontramos la misma actitud indagadora del autor: cuestiona, pregunta, relaciona y, en algunos casos, llena con su personal interpretación los interrogantes que encuentra abiertos en los textos, o cree necesario abrir cuando estos textos no le resultan totalmente satisfactorios. Tampoco aquí podríamos seguir demasiado al detalle su labor, sino señalar algunos puntos principales. Dos cuestiones preocupan especialmente a Rodríguez-Alcalá en la doctrina de la persona o el espíritu de Francisco Romero. Una es el carácter no sustancial de la persona. Rodríguez-Alcalá acerca esta idea a la concepción de Ortega del hombre como programa y se remonta al antecedente de la doctrina actualista del yo en Fichte. El carácter no sustancial de la persona y la discontinuidad de los actos espirituales le parecen a Rodríguez-Alcalá objetables en la doctrina de Romero. ¿Obra en el crítico el arraigado supuesto sustancialista? ¿"Cómo explicar —pregunta— esa continuidad de la conducta como emergiendo de algo o como siendo algo, que es, además de discontinuo, insustancial?" (p. 82). ¿No estará la respuesta en *Teoría del hombre,* donde se afirma que el espíritu es un estrato superior de la realidad que se apoya sobre la psique (que sería el elemento de "continuidad")? Además, ¿la precariedad de una forma de realidad le quita a ésta consistencia óntica y originalidad frente a otras formas de realidad? Por ejemplo, ¿el carácter inestable y frágil del equilibrio orgánico, en comparación con la estabilidad y solidez de lo inorgánico, podría privar a una célula de su peculiar realidad frente a una piedra? Lo que importa a Romero es que el espíritu tiene realidad propia, debido —digámoslo muy sencillamente— a su desinterés. Con ello se recorta un estrato nuevo de la realidad, no importa cuál sea su continuidad o consistencia. En otras palabras, ser actualidad pura no le impide al espíritu ser, en un especial modo, *realidad.* La justa comprensión de este asunto no debe desvincularse de las teorías ontológicas de

Nicolai Hartmann y de las del Scheler de *El puesto del hombre en el cosmos*.

Claro que a Romero no le importa solamente el espíritu como mero plano estático de la realidad total. Le interesa también en un sentido dinámico, como última y superior manifestación del impulso metafísico de la trascendencia. Y con esto se relaciona la segunda preocupación de Rodríguez-Alcalá. En efecto, preocupa a nuestro crítico que Romero, filósofo de la persona, no quiera hablar de una "Persona Perfecta", y estima que esto podría considerarse una nueva "inmanentización". Asimismo, destaca Rodríguez-Alcalá que Romero, aunque opone a la tesis de Heidegger que reza: "el hombre es el ser para la muerte", la suya propia que afirma: "el hombre es el ser para el valor", no soluciona satisfactoriamente el problema de la inmortalidad. Pero ¿realmente se propuso Romero solucionar el problema de Dios y de la inmortalidad en el modo tradicional de entender esos problemas, que parece ser el modo en que se sitúa el crítico para analizar la doctrina del filósofo argentino? Nuestra opinión sería negativa. Rodríguez-Alcalá, recordando a Unamuno, pregunta: "Son los valores, en Romero, los conceptos de Dios y sustancia *disfrazados?*" Y responde: "Tal vez" (p. 89). Creo, por mi parte, que no hay tal disfraz, y que si Romero piensa en lo "divino" —si esta expresión pudiera emplearse— no lo concibe como exterior a la realidad sino como ínsito en ella. Aquí valdría la comparación con Alexander, que Rodríguez-Alcalá usó tan bien en otro caso. Pero como dice el propio autor, la obra de Romero no está completa y es el filósofo el encargado de decir la última palabra.[5]

El capítulo que ahora examinamos concluye con el examen —muy oportuno y no muy frecuentado anteriormente por otros críticos— de las consecuencias que se siguen de la filosofía de la persona de Romero sobre los problemas político-sociales y, en especial, sobre el tema de la libertad política. Partiendo Romero del hecho de que "no será posible en adelante escapar a la contraposición entre libertad y socialización", quiere aplicar

[5] Admito el carácter de construcción personal que tiene lo que afirmo, pero entiendo que en el pensamiento de Romero el elemento "divinidad" estaría en cierto modo en el hombre mismo, en tanto es parte de un proceso que apunta gradualmente a una perfección que, con especiales características, las teologías tradicionales ponen de una vez en el Ser Trascendente. Romero participaría, pues, en la forma especial de su "metafísica de la trascendencia", de la "doctrina del Dios que se hace". Las simpatías de Romero por esta idea me son evidentes, pero aquí lo apunto sólo como "hipótesis de trabajo".

a esa problema la distinción entre *individuo y persona,* que es esencial en su filosofía.

Finalmente, el último capítulo está dedicado al análisis de Romero sobre la crisis contemporánea. Hasta aquí, lo expuesto por Rodríguez-Alcalá se refería a dos principales temas: la crítica al positivismo, en primer lugar, y la metafísica de Romero, en segundo término. En otras palabras, el autor nos mostró primero la actitud de Romero ante el pasado filosófico inmediato, y luego nos expuso el personal contenido metafísico con que se llena esa actitud, puesto que no fue un mero polemizar, sino que se tradujo en una filosofía propia. Ahora bien, ¿qué relación guarda con estos dos momentos el examen del mundo contemporáneo? Nos lo dice Rodríguez-Alcalá: "Se ve ahora [a la luz de ese examen] con mayor claridad el significado de la labor de Romero. Su polémica antipositivista es un esfuerzo por deshacerse de la obra muerta del pasado; su metafísica, un replanteamiento de los problemas máximos del hombre, su mundo, su cultura. Su examen de la crisis, además de ser un intento de clarificar el presente, es también un intento de iluminar el camino del porvenir" (p. 100). Rodríguez-Alcalá expone con gran claridad las ideas de Romero sobre la crisis. Antes de comentarlas en detalle las resume nítidamente en breves párrafos: "Ni el hombre, ni su civilización, ni el occidente han fracasado. Tan sólo una etapa de la cultura occidental ha llegado a su fin, y por lo tanto, esa cultura ha entrado en crisis. Esa etapa es, como se ha indicado, la Edad Moderna". (p. 101). Y tras presentar las opiniones en que Romero apoya esta conclusión, alude Rodríguez-Alcalá a las ideas de aquél sobre las grandes culturas (Occidente, China, India) y a la fe de Romero en el futuro del hombre occidental, que con tanta convicción y belleza está expresada en los párrafos finales de *Teoría del hombre.*

El libro se cierra con una bibliografía de escritos de y sobre Romero, y de otros materiales utilizados por el autor.

Intentando ahora una apreciación de conjunto de esta notable aportación de Rodríguez-Alcalá, queremos señalar en primer lugar que el libro participa, en oportuna medida, de dos modos de acceso al tema: el ensayo cálidamente humano, de aproximación simpática y que pone de relieve la significación espiritual de la obra analizada; y el estudio riguroso, con raíces bien orientadas en las fuentes que interpreta. Esto, unido a un interés vivo, que da a las observaciones del autor el tono de lo participado, y no sólo de lo visto desde fuera, otorga "personalidad" al libro. Coincidimos con Ferrater Mora cuando afirma, en el prólogo, que la

obra de Rodríguez-Alcalá es "el primer trabajo a fondo y completo que se escribe sobre Francisco Romero". Nada de lo anterior puede comparársele, ni en amplitud ni en resultados. No quiere esto decir, sin embargo, que todos los aspectos de la obra filosófica de Romero hayan sido analizados. Pero esto no es contradictorio con lo anterior, si se atiende a la intención del autor. Rodríguez-Alcalá, nos parece, no se propuso escribir un libro "sistemático", donde todos los aspectos del pensamiento de Romero fueran detenidamente examinados, es decir, algo así como un mapa de su obra filosófica. Creemos que su intención fue señalar un tránsito, mostrar cómo el pensamiento de Romero es un pensamiento rector en una etapa que está reemplazando a otra, o, en otras palabras, cómo su *pensamiento* expresa su *misión,* la misión de reemplazar al positivismo y, consiguientemente, de ampliar el horizonte filosófico de la Argentina. Esta dimensión histórica es fundamental para el autor y en función de ella se organiza la exposición de las doctrinas. La intención puede darse por cumplida, y en ello reside lo más original del libro. Pero es riesgo inherente a toda visión en perspectiva la posibilidad de distorsionar en alguna medida la imagen, y así creemos que ocurre aquí, en un determinado aspecto. Tal como aparece en el libro de Rodríguez-Alcalá, la función de Romero en el desplazamiento del positivismo en la Argentina resulta —sin que el autor se lo proponga— magnificada. La mención de Korn en la Introducción no será bastante para impedir que un lector desprevenido no acierte a distinguir las diferencias que hay entre ambos en lo que respecta a su relación con el ambiente positivista. Lo cierto es que cuando el pensamiento de Romero madura y empieza a pesar decisivamente en el ambiente filosófico argentino (para traducir este momento en una fecha podemos elegir el año 1930), hace ya décadas que en la Argentina Korn y Alberini, por citar a los principales, vienen combatiendo con éxito al positivismo. Hoy se nos hace claro que Romero ha resultado ser, precisamente, la gran figura de la etapa que sigue a este combate, es decir, de la etapa de reemplazo propiamente dicho del positivismo, y no de polémica contra él, aunque en dicha polémica haya intervenido. Lo que Rodríguez-Alcalá nos dice sobre las críticas de Romero al positivismo es correcto; pero es la significación histórica de esas críticas en comparación con otras lo que no queda del todo precisada. Una mayor atención al contexto histórico en el que Romero estuvo inmerso hubiera permitido situarlo con mayor precisión en el proceso de combate y reemplazo del positivismo.

Esta salvedad no amengua los méritos antes reconocidos. Si el libro

nos ha suscitado observaciones es porque él, a su vez, es rico en ellas y se presta al intercambio fructífero de opiniones. Lo que más nos importa destacar es que el autor ha elevado el nivel y abierto una etapa en el estudio de la obra de Romero. Cuando esta labor se continúe, por la preocupación del propio Rodríguez-Alcalá o de otros, este libro quedará más señalado todavía en su condición de punto de arranque y, me animo a predecir, seguirá ocupando un lugar destacado en la bibliografía sobre el gran maestro argentino, cuya significación filosófica y humana justifica largamente este esfuerzo y los que se hagan en el futuro.

JUAN CARLOS TORCHIA-ESTRADA

Unión Panamericana.
Washington D.C., E.U.A.

DOCUMENTOS

La Correspondencia entre José Enrique Rodó y Juan Ramón Jiménez

Ariel, escrito para América, y en especial para la juventud de América, es uno de los libros que mejor expresa la inquietud y el idealismo de los jóvenes que iniciaban su labor intelectual y literaria en las primeras décadas del siglo XX en Hispanoamérica. En *Ariel* encontraron apoyo moral y cultural millares de jóvenes hispanoamericanos. Tal fue la difusión de su ideología que dio origen a un vocablo nuevo, *arielismo,* con el cual quedó indentificada toda una generación de hispanoamericanos.

Dado el valor intrínseco de la obra de Rodó, y la oportunidad de su mensaje, no es de extrañarse que los hispanoamericanos la acogieran con entusiasmo. Lo que sí podría ser motivo de sorpresa es la reacción inmediata y entusiasta que produjo *Ariel* entre los escritores de España, sobre todo los jóvenes, pero también entre algunos de los más maduros y conocidos.[1] Apenas publicado *Ariel,* apareció en una de las revistas culturales

---

[1] Clarín elogia sin reserva el libro de Rodó, como se ve en el párrafo siguiente que resume su comentario:

> *Ariel* aconseja a la juventud hispanolatina que no se deje seducir por la sirena del Norte; el ideal clásico y el ideal cristiano deben guiarla, sin que deje de ser *moderna,* progresiva. Como se ve, lo que Rodó pide a los americanos latinos es que sean siempre . . . lo que son, es decir, *españoles,* hijos de la vida clásica y de la cristiana. Citado por Hugo D. Barbagelata, *Rodó y sus críticos,* París, 1920, p. 49.

más prestigiosas de España, *La España moderna*,[2] un artículo sobre el libro de Rodó, escrito por Emilio Gómez de Baquero. El crítico español comenta la obra del escritor uruguayo y la elogia por sus sanos principios y su elevada expresión:

> Es éste uno de los escritos más elocuentes que ha producido la inspiración literaria en la América moderna, y en él se advierte una madurez de pensamiento, un equilibrio estético y un espíritu de continuidad con la tradición literaria y la tradición filosófica europeas, que pocas veces hallamos en los escritores del Nuevo Mundo.[3]

El momento era propicio para la introducción en España del pensamiento de Rodó. La presencia de Rubén Darío en España en aquella época[4] contribuyó mucho, sin duda, a que la juventud de ese país volviera los ojos hacia América en espera de otro estímulo literario. Además, los vínculos entre España y sus antiguas dependencias parecían afirmarse después de la tragedia de 1898 y la pérdida de las últimas colonias americanas. Lo que Rodó contribuyó a la orientación espiritual y estética de la juventud española de esta época lo expresa Martínez Sierra en un ensayo escrito hacia 1905.[5] Comienza así:

> . . . Es incalculable todo el bien que en no pocas almas de la España joven ha causado ese libro pequeño que lleva el nombre de aquel espíritu del aire a quien Shakespeare quiso hacer inspirador del bien, servidor pronto y alegre de la vieja ciencia de Próspero.[6]

Entre los escritores de esa "España joven", uno de los más fervoro-

---

Unamuno, siempre sobre aviso cuando se trataba de descubrir tendencias hacia el afrancesamiento desmedido, aplaude el acierto de Rodó en establecer cierto equilibrio y armonía entre el pensamiento francés y la tradición hispánica: ". . . Es una honda traducción al castellano —no sólo al lenguaje sino al espíritu —de lo que el alma francesa tiene de ateniense y de más elevado." *Rodó y sus críticos*, p. 50.

Juan Valera, amable y bondadoso por lo común en su crítica, es, tal vez, el más acerbo de los críticos de Rodó. Opina que el ensayista uruguayo ha sido injusto con los Estados Unidos, pero lo que más le desagrada es el desapego de Rodó frente a España: ". . . en su libro hay algo que me apesadumbra: el olvido de la antigua madre patria, de la casta y de la civilización de que procede la América que se empeña en llamar latina. *Rodó y sus críticos*, p. 54.

[2] Guillermo Díaz Plaja califica esta revista de "excelente" y el trabajo cultural de sus editores de "asombroso". *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, 1951, págs. 18-19.

[3] Emilio Gómez de Baquero, "Crónica literaria", *La España moderna*, Madrid, junio de 1900, p. 127.

[4] Darío había llegado a España el primero de enero de 1899 y se quedó allí hasta la primavera de 1900.

[5] Gregorio Martínez Sierra, *Motivos*, Madrid, 1920, p. 87.

[6] Martínez Sierra, *op. cit.*, p. 89.

sos en su admiración por Rodó, era Juan Ramón Jiménez. El poeta andaluz, al igual que su amigo Martínez Sierra y otros de sus contemporáneos, nombraban a *Ariel* entre sus libros predilectos:

> Una misteriosa actividad nos cogía a algunos jóvenes españoles cuando hacia 1900 se nombraba en nuestras reuniones a Rodó. *Ariel,* en su único ejemplar conocido por nosotros, andaba de mano en mano sorprendiéndonos. ¡Qué ilusión entonces para mi deseo poseer aquellos tres libritos delgados, azules, pulcros, de letra nítida roja y negra: *Ariel, Rubén Darío, El que vendrá!*[7]

Pasaron muchos años sin que Juan Ramón Jiménez llegara a ver a su "amigo lejano", pero a pesar del tiempo y de la distancia que los separaban no se enfrió su amistad.[8] Con los libros que se mandaban, uno al otro, y con las cartas que se escribían pudieron mantener una comunicación viva y cordial. En su archivo personal Juan Ramón Jiménez conservaba cartas de Rodó.[9] Varias son las cartas o notas que él escribió al maestro uruguayo. La correspondencia entre los dos escritores nunca fue copiosa pero da testimonio de una amistad sincera y duradera.[10] Se inicia con la carta siguiente de Juan Ramón Jiménez:

Primera carta de Juan Ramón Jiménez
Sr. D. José Enrique Rodó 1/1902.

Maestro:

Tengo el placer de remitir a usted por este correo un ejemplar de mi libro *Rimas* que acaba de salir a luz. Yo agradeceré a usted con toda mi alma que me escriba diciéndome su más sincera opinión sobre esos pobres versos. Al mismo tiempo le ruego que me remita sus libros, pues aunque los he leído y releído, no tengo el gusto de poseerlos.

---

7 Juan Ramón Jiménez, *Españoles de tres mundos,* Buenos Aires, 1942, p. 62.

8 Rodó y Juan Ramón Jiménez se vieron sólo una vez, en 1917. Poco después de la breve visita que le hizo al poeta español, en Madrid, Rodó salió para Italia. Allí le sorprendió la muerte el primero de mayo de 1917.

9 Algunas de las cartas se extraviaron. Este epistolario no pretende ser completo. Véase la nota 14.

10 Algunas de las cartas que Juan Ramón Jiménez le escribió a Rodó fueron devueltas al poeta por amigos uruguayos en 1948. En aquel año Jiménez, acompañado por su esposa, visitó Buenos Aires y Montevideo.

Le pongo estas líneas para saludarlo y para ofrecerme a usted como servidor y amigo; quisiera ser extenso pero mi anemia no lo consiente y tengo votos porque usted no sepa en toda su vida que la enfermedad es la amante más celosa y más constante.[11]

Aquí me tiene —en este sanatorio[12] por ahora— a su completa disposición. Espero su carta y sus libros y le envío mi admiración y mi gratitud.

JUAN R. JIMÉNEZ.

S/C. Sanatorio del Rosario
Príncipe de Vergara 14
Madrid

Segunda carta[13] de Juan Ramón Jiménez
Sr. D. José Enrique Rodó

Ilustre maestro: recibí su cariñosa carta[14] y no le he escrito antes esperando que llegara también el ejemplar de *Ariel* que me anunciaba; aún no ha llegado y, creyéndolo perdido, me decido a escribirle para darle un millón de gracias por el libro —que tan mala suerte ha hallado— y por su hermosa carta que es para mí un bálsamo y una palabra amorosa. Usted, querido maestro, me ha proporcionado con sus líneas una infinita satisfacción, porque salvando esa inmensa distancia que nos separa sobre la tierra, ha visto usted a mi alma como es y ha oído de muy cerca el llanto de mis pobres versos, hasta el extremo de creer yo que su carta es la conversación de un amigo de mucho tiempo. Yo quisiera que no me olvidara usted en su correspondencia, y que, cuando tuviera, después de hacerlo todo, un rato de lugar, me pusiera sobre el papel palabras de esas que usted sabe imbuir de espíritu y de arte, en la seguridad

---

11 Jiménez había pasado más de la mitad del año 1901 en un sanatorio de Burdeos. Cuando escribió esta carta su salud no estaba enteramente restablecida.

12 Se trata del Sanatorio del Rosario de Madrid, refugio de Jiménez en 1902 y 1903.

13 Esta carta no tiene fecha, pero como lleva la dirección del Sanatorio del Rosario, se puede asentar que es de 1902 ó 1903.

14 La carta a la cual se refiere Juan Ramón comenta su libro *Rimas* publicado en 1902. Esta carta de Rodó, así como dos cartas muy breves del poeta español, fueron reproducidas en la revista *Marcha* de Montevideo, el 25 de junio de 1954, con un comentario por Emir Rodríguez Monegal.

de que tendrá en mi cerebro y en mi corazón nidos calientes y llenos de gratitud. Y no me olvide cuando publique algo, tampoco.

Créame un admirador constante y un verdadero amigo.

JUAN R. JIMÉNEZ.

Madrid
S. C. Sanatorio del Rosario
Príncipe de Vergara 14

Tercera carta de Juan Ramón Jiménez
Sr. D. José Enrique Rodó

Querido maestro: Agustín Querol, Martínez Sierra, tres amigos más y yo,[15] vamos a hacer una revista seria y fina. Un tomo mensual de 150 páginas de literatura selecta, nada de dinero; nosotros mismos pagamos la revista. Sólo le diré: es una cosa muy seria.

Nosotros agradeceremos a usted infinitamente que nos remitiera, cuando buenamente pudiese, algún trabajo de cualquier asunto —dimensiones a gusto de usted— tendencia, etc.[16]

El número primero saldrá el 1º de abril.[17] —Supongo en su poder mi última carta.

Le admira y le quiere su amigo verdadero.

JUAN R. JIMÉNEZ.

Sanatorio del Rosario
Príncipe de Vergara 14. Madrid

Cuarta carta[18] de Juan Ramón Jiménez

Querido maestro: he recibido su tarjeta y el ejemplar de *Ariel* que

[15] Los otros fundadores de la revista *Helios* eran Agustín Querol, Ramón Pérez de Ayala y Pedro González Blanco. Jiménez ya había escrito una carta a Rubén Darío pidiéndole su colaboración.

[16] *Helios* nunca llegó a publicar un trabajo de Rodó.

[17] Salió en efecto, como Juan Ramón había prometido. Sólo once números fueron publicados.

[18] Esta carta no tiene fecha pero por su contenido se ve que fue escrita en 1903 después del mes de abril.

le agradezco verdaderamente. Un millón de gracias también por cuanto me promete; supongo que habrá usted recibido el primer número de *Helios*. ¿Qué le parece? Martínez Sierra recibió su carta; me dice que escribirá a usted, largamente; también di sus recuerdos a Pellicer.[19] No nos olvide, querido maestro, y mande cuanto quiera a su verdadero admirador.

JUAN R. JIMÉNEZ.

S/C. Sanatorio del Rosario
Príncipe de Vergara 14. Madrid

Primera carta de José Enrique Rodó

Montevideo, 10 de julio de 1904

Sr. J. R. Jiménez
Madrid

Pocta y amigo: Pronto irá a visitar a Ud. en mi nombre un compatriota mío —Juan Francisco Piquet[20]— que está actualmente en Barcelona. Él le dirá cuán amistosamente le recuerdo a Ud. siempre y con qué sincero aplauso sigo la valiente labor de Uds. en las páginas, cada vez más interesantes, de *Helios*.

El objeto de ésta es anunciarle la visita de dicho amigo. No atribuya Ud. mi largo silencio a olvido, ni mi laconismo a falta de voluntad. En la agitación política que aquí nos arrebata a todos, dispongo de poco tiempo para las cosas del espíritu.

Déme Ud. nuevas de sus proyectos literarios. Sé que publicó Ud. un libro pero no he tenido la dicha de verlo. En cuanto a mí, publicaré quizá dentro de pocos meses, mi nueva obra *Proteo*.[21] Será extensa y cifro en ella algunas esperanzas.

Salude Ud. en mi nombre al brillante y esforzado grupo de *Helios* y créame siempre su amigo muy sincero.

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

---

19 Se trata, al parecer, de Julio Pellicer, otro de los colaboradores en la revista *Helios*.

20 Juan Ramón Jiménez no menciona en ninguna parte al amigo de Rodó, de manera que no se puede precisar si la visita llegó a hacerse.

21 *Los motivos de Proteo* fue publicado en Montevideo en 1909 aunque Rodó había escrito ya (1904) parte del libro.

Cerrito 1023
Carta de Eustaquio Jiménez, hermano de Juan Ramón Jiménez a José Enrique Rodó

Moguer 17 Novbre 1908

Sr. D. José Enrique Rodó
Montevideo

Muy Sr. mío: Sabiendo por mi hermano Juan Ramón que es V. buen amigo suyo, me permito molestarlo para rogarle que estando vacante en Huelva el Consulado de esa República recomiende V. que ese nombramiento sea hecho para mí.

En estos días se proyectan celebrar para el año próximo unas regatas y una exposición de esas Repúblicas para estrechar nuestras relaciones con las mismas y sería muy conveniente que esa importante República tuviera su consulado.

Dispénseme y aprovecho gustoso esta ocasión para ofrecerme su más atto. S. S. Q. S. M.

EUSTAQUIO JIMÉNEZ[22]

Quinta carta[23] de Juan Ramón Jiménez a José Enrique Rodó

Mi querido maestro:

Tengo un verdadero interés en que usted haga cuanto le sea posible por conseguirle a mi hermano lo que desea.

¡Qué de tiempo sin saber de usted! Hace unos días le he mandado mis *Elegías puras*.[24] Pienso dar una serie de tomitos de ese tamaño con todo lo que tengo hecho. Y su *Proteo*?[25]

Le escribiré más detenidamente. Hoy, reciba la verdadera admiracinó y el cariño de su amigo.

J. R. JIMÉNEZ.

---

22 Eustaquio Jiménez era mayor que Juan Ramón. No fue hombre de letras.
23 Sin fecha pero escrita, probablemente, en 1908.
24 Publicadas en la Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1908.
25 Véase la nota 21.

Sexta carta[26] de Juan Ramón Jiménez a José Enrique Rodó

Querido maestro:

Acabo de recibir sus *Motivos de Proteo* y me apresuro a enviarle estas palabras de agradecimiento. Después de tantos días de recuerdo y de cariño. Nadie como yo le admira; y, sin embargo, por esta enorme enfermedad de la voluntad que me corroe, pasan meses y años sin decirle todo lo que quisiera. Intentaré ordenar en una revista las múltiples consideraciones que me sugiere su personalidad; esta carta es sólo un ramo de cariño. —Ahí van esos dos libros que he publicado recientemente—; preparo una edición de todo lo mío —14 tomos—, que pienso empezar a dar en otoño;[27] ya le llenaré las manos de libros. Y quiero anticiparle que *La soledad sonora* tiene en su primera página el nombre de usted.[28] ¿Lee usted las revistas literarias de España? Cuando desee algo de por acá, ya sabe que me tiene a su disposición. Usted, en cambio, no me olvide cuando crea que algo pueda serme útil, de lo de por ahí, pues yo soy de los pocos poetas españoles que cultivan su inteligencia. Y escríbame con frecuencia.

Su amigo, que le admira fervorosamente.

J. R. JIMÉNEZ.

Moguer[29]

Segunda carta de José Enrique Rodó a Juan Ramón Jiménez

Montevideo, 17 de septiembre de 1909
Sr. D. Juan R. Jiménez.
Moguer.

Poeta y amigo: Bienvenida su cariñosa carta y bienvenidos sus dos últimos libros,[30] que he leído con suave deleite.

Su poesía es de Ud. en fondo y forma: es su alma misma en la más pura y transparente expresión que un alma pueda darse en palabras.

---

26 Escrita en 1909.
27 Este proyecto del poeta nunca llegó a cumplirse.
28 Publicada en la Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1911.
29 El poeta volvió a Moguer en 1905 y se quedó allí hasta 1912.
30 Rodó habla, al parecer, de *Elegías puras* y *Elegías intermedias*. Fueron

Infunde Ud. de tal manera su espíritu en las condiciones de la forma poética, que nuestro idioma, en sus versos, parece pasar por una verdadera transfiguración. Nunca se le hizo tan leve, tan vaporoso, tan alado. Leyendo sus versos se reconoce con sorpresa y arrobamiento, todos los secretos de espiritualidad musical, de vaguedad aérea, que cabe arrancar al genio de una lengua tenida por tan exclusivamente pintoresca y plástica.

Y en la manera como siente Ud. la poesía de las cosas, su personalidad aparece, igualmente, aislada y como nostálgica en su medio. "—Dónde está aquí el sol de Andalucía?"—, me preguntaba alguien después de hojear uno de los libros que Ud. me ha enviado. Y en efecto: el sol que Ud. canta no es el que ven los demás en Andalucía: es el *suyo,* el que Ud. ve: es el sol velado, melancólico y mustio que difunde sobre los campos su pena de enfermo en una página admirable de las *Elegías;* el cielo que Ud. refleja no es el de amaranto y oro del soneto de Tassara: el cielo gris que ha dejado para siempre, en el fondo del arroyo "que luego fue su corazón", un fondo de ceniza, en otra página muy bella del mismo libro; los jardines por donde Ud. pasea no son los que visten las márgenes del Betis y el Genil con las pompas triunfales de una primavera inmarcesible: son aquellos a cuyos tristes rosales prestó la paseante de su Elegía XXVI "la gracia melancólica" de sus maneras . . .

¿Será esto razón para decir que no es Ud. un poeta andaluz? Yo creo que sí lo es y que lo es de la manera más honda. Un ilustre escritor decía, con motivo de *El Patio Andaluz* de Salvador Rueda, que no hay una sola Andalucía, sino varias . . . Hay seguramente muchas; pero, por mi parte, yo también sé o sospecho de varias. Hay una que detesto; otra que admiro; otra, muy vagamente sabida, que quiero y me encanta. La que detesto es la de los toros y los majos y la alegría estrepitosa y la gracia de los chascarrillos. La que admiro es la de los poetas sevillanos y los pintores del color, y la naturaleza ebria de luz, y las pasiones violentas e insaciables . . . Pero la que quiero y me encanta es una que, por muy leves indicios, sospecho que existe: una muy sentimental, muy delicada, muy dulce, como nacida de la fatiga lánguida y melancólica de los desbordes de sangre, de luz y de voluptuosidad de aquella otra Anda-

las *Elegías* que le movieron a escribir su "Recóndita Andalucía" (1910), donde alude a la poesía de Juan Ramón como "la más limpia y transparente expresión que alma humana pueda darse en palabras", igual que en su carta. El ensayo es uno de los que constituyen el libro *El mirador de Próspero.*

lucía, la *admirable,* la solamente admirable: no la adorable, la divina, la hermética . . . Y Ud. es el poeta de esta Andalucía, soñada más que real, y tiene de ella el alma y la voz . . .

Vuelva a escribirme con frecuencia: háblame de la juventud española y de lo que ella piensa, sueña y produce.

Espero con vivo interés los nuevos libros que Ud. me anuncia, y quedo de Ud. amigo muy sincero.

JOSÉ ENRIQUE RODÓ

S/c - Cerrito 102[1]

DONALD F. FOGELQUIST.

Universidad de California,
Los Angeles, California.

RESEÑAS

ALBERTO ZUM FELDE, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa*, Editorial Guaranía, México, 1959.

Este segundo volumen de la gigantesca obra emprendida por el crítico uruguayo Alberto Zum Felde es tan enjundioso como el primero —sobre el ensayo—, aunque no tan nítidamente estructurado. En quinientas y tantas páginas de apretada tipografía el autor pasa revista a diversas formas de literatura narrativa hispanoamericana, plantea doctrinas sociales, económicas, filosóficas, estéticas, enjuicia aspectos importantes de la cultura europea y no desdeña el arte del vaticinio, el trance místico y la caprichosa divagación poética.

El libro de Zum Felde no es una historia del género narrativo en Hispanoamérica. Se trata, más bien, de una extensa y profunda especulación sobre los rumbos que han asumido nuestra novela y cuento a través del siglo XIX y lo que va del XX, y acerca del impulso que a esos rumbos le han dado algunos autores de prestigio. En su teorización el autor parte de una premisa fundamental:

"La narrativa hispanoamericana —dice— en general entraña el esfuerzo y proceso de adaptación del hombre (del universal) a las condiciones de una doble realidad, telúrica e históricamente dada, propia del Continente, con sus variantes regionales; en lo geográfico, conflicto y adaptación del hombre con respecto a la naturaleza, cuyas poderosas fuerzas territoriales (pampas, selvas, y montañas) van modelando en gran parte sus caracteres y sus hábitos; en lo histórico, conflicto y adaptación de la cultura occidental moderna a las viejas estructuras psíquicas y sociales de la tradición colonial, la que, a su vez, y en relación con los factores territoriales, han moldeado hereditariamente, en parte, costumbres y caracteres." (p. 11)

De estas dos *realidades* a que alude el autor, la primera es, sin duda, la que más le fascina. A ella le confiere una significación predominante en la evolución de la narrativa hispanoamericana. Lo afirma sin ambages:

"Anótese que las mayores novelas americanas, así del XIX como del XX, son novelas del campo; lo territorial absorbe lo urbano. Es que allí, en el campo, se plantea lo más arduo y dramático de esa lucha geo-humana; y allí también, por ende, se da lo más original y fuertemente característico del Continente." (p. 12)

La novela hispanoamericana, según Zum Felde, crece en torno a los conflictos de un hombre *regional,* a diferencia de la europea que se preocupa de un hombre *universal.* Tesis es ésta que ha sido ya expresada muchas veces aunque, tal vez, no con el vigor y la hondura del crítico uruguayo; hoy, ella es insostenible y parecerá sacrílega a quien haya seguido la producción de los novelistas de las tres últimas generaciones. México, Chile, la Argentina, el Ecuador, Cuba y Guatemala —para no nombrar sino aquellos países de más intensa creación novelística en estos momentos— han superado definitivamente el regionalismo a que alude Zum Felde. Quien desea aquilatar el peso y la trascendencia estética de la novela hispanoamericana no lee ya a los cronistas de la revolución mexicana sino a Agustín Yáñez, ni a los criollistas que glorificaron las faenas del gaucho sino a Eduardo Mallea o a Jorge Luis Borges o a Ernesto Sábato o Juan Carlos Onetti, ni a los costumbristas hispano-tropicales sino a Asturias, Carpentier o Monteforte Toledo. Unos y otros han cumplido una función de relieve en el desarrollo de la novela hispanoamericana, pero aquéllos —los *criollistas*— la cumplieron dentro de una órbita local, mientras que éstos la cumplen en un plano de valores universales. Zum Felde busca una tónica y la busca a través de siglo y medio de producción literaria, no sólo en la época contemporánea. Aceptado. Lo que discuto es su perspectiva; es decir, creer que el regionalismo del pasado por inamovible deba considerarse clásico y por clásico característico de una literatura. No niego la comodidad de aceptar el pensamiento estético de una época, que ya dio sus obras maestras, como representativo de otra época de transición. Es la comodidad de todas las ilusiones ópticas. Se nos conoce por el impresionismo dramático y desorbitado de una literatura narrativa que, remedando ciertos estilos europeos de novelar, se preocupó de reproducir el impacto de la naturaleza salvaje sobre el hombre moderno; se nos dio fama de pintorescos, de feístas y predicadores. Zum Felde cree necesario estructurar la compleja red de conceptos que dará méritos teóricos a esa fama. En el proceso despliega sólida argumentación y amplia sabiduría. Convencerá a quienes estén de acuerdo con él de antemano, fortaleciéndoles en su posición y enriqueciéndoles con nuevos elementos de juicio.

Aceptemos su predicado básico y, siguiéndole sin contradicciones a través de sus extensas elucubraciones, llegaremos al final de la obra con la certeza de haber descubierto nuevos fondos en un panorama que, por lo general, se nos ofrece únicamente desde ángulos superficiales. Los seis capítulos en que se divide el libro de Zum Felde, y los densos esquemas que les preceden, son como mares gruesas que en cada montaña de agua acumulan mucha materia heterogénea y barren otro tanto al retirarse. La materia que exponen viene acondicionada por el credo estético del autor. La Introducción General, por ejemplo, define ese credo y ordena un número de novelas ilustrativas dentro de cuatro categorías: indianistas, proletarias, revolucionarias (dentro de la Revolución Mexicana) y costumbristas o pictóricas. No todas las novelas mencionadas por el autor (pp. 48-50) se ajustan a la categoría que él les asigna. Porque ¿puede afirmarse que *Don Goyo* y *Los Sangurimas* son novelas indianistas?, y ¿puede decirse que *La fábrica* de Sepúlveda Leyton es novela proletaria? Como se sabe, la "fábrica" de que habla el novelista chileno es la Escuela Normal de Preceptores de Santiago. El título engaña. Pero, Zum Felde mismo declara que cita "muy sucintamente" y un poco al

azar". El segundo capítulo, asimismo, es una apretada y exacta apreciación de la novela romántica hispanoamericana sobre la base de un criterio fijado *a priori*.

"De entre el conjunto de la narrativa de tema histórico que se escribe en el largo período romántico —su tema— durante casi medio siglo, mediocre en lo más, es claro, aunque en algunas obras excelente, podrían asumir la máxima representación del género, en sus cuatro motivaciones principales, y en su orden —a saber: la Indígena, el Coloniaje, la Emancipación, la República—, éstas que citaremos, por ejemplo: *Cumandá* de Juan León Mera; *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma; *Ismael* de Acevedo Díaz; *Amalia* de José Mármol." (p. 90)

En este caso, las cuatro obras mencionadas le sirven al autor para destacar los elementos característicos de la novela romántica hispanoamericana sin necesidad de atiborrar al lector con referencias a obras de dudosa importancia.

Los capítulos tercero y cuarto —"La narrativa realista" y "La novela realista intrahistórica de América"— encierran la médula del pensamiento de Zum Felde; en ellos ausculta el fondo regionalista de la novela hispanoamericana a través de los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, discute la dualidad modernista-realista de los años del veinte al treinta y estudie minuciosamente las relaciones entre lo social y lo estético en la obra de algunos autores que le atraen particularmente. El realismo de nuestros escritores, según Zum Felde, ha sido siempre moralizador y reformista; de ahí que las grandes causas sociales que han movilizado a los pueblos hispanoamericanos encuentren eco tan amplio y entusiasta en la novela y en el cuento. La emancipación del indio, la revolución agraria y anti-imperialista de México, las crisis políticas de Venezuela y Cuba, los conflictos políticos de la región del Plata, las guerras civiles centroamericanas, son aspectos históricos que constituyen temas fundamentales de nuestra literatura narrativa. Tanto énfasis pone Zum Felde en destacar la significación de esa novelística realista que, por contraste, la novela de tendencia estética aparece desleída e intrascendente.

"Las desviaciones de esta ruta (la realista) —afirma— en aventuras de índole esteticista o psicologista, al margen de sus direcciones generales, en parte semifrustradas, en razón de su artificiosidad y su exotismo con respecto al medio social americano —aun al de las ciudades—, como faltas de ambiente para respirar, se asfixian, pasan al museo literario como raras muestras de tipos de inadaptación." (p. 151)

Como ejemplos cita obras de Reyles, Dominici, Clemente Palma, Augusto Aguirre Morales y otros. ¿Y *Alsino?* ¿Y *La sombra del humo en el espejo?* ¿Y los cuentos de Arévalo Martínez? ¿Pueden descartarse estas obras como simples despliegues de exotismo artificioso? El fondo regional de *Alsino* —la raíz telúrica del mito— es precisamente uno de los milagros del arte modernista hispanoamericano. Zum Felde no desdeña la novela artística que se forjó en la tradición dariana. Le dedica un capítulo, el quinto; tampoco pasa por alto las creaciones del trascendentalismo de medio siglo: las estudia en el último capítulo como "modalidades suprarrealistas"; pero, al ocuparse de estas tendencias el vigor de su especulación decae; parece observarlas en un continuo paréntesis, ansioso de cerrarlo y volver al tema social que le fascina. Aún así, deja páginas magníficas sobre autores como el argentino Roberto Arlt, hasta hoy figura de *élite*, sobre Mallea, Sábato, Borges y otros novelistas y cuentistas de la Argentina y

del Uruguay, cuya obra literaria se relaciona más con la psicología y la filosofía que con los problemas económicos y sociales de América.

¿A quién debe recomendarse el libro de Zum Felde? ¿Al estudiante de literatura hispanoamericana? Creo que no; a menos que el estudiante se haga guiar por un experto que corrija los numerosos gazapos, complete la nómina de novelistas (aunque parezca increíble, entre los autores chilenos que Zum Felde no menciona está Manuel Rojas...) y exponga aquellas doctrinas que, aunque opuestas al pensamiento del autor, son indispensables para comprender debidamente la evolución en conjunto del género narrativo en Hispanoamérica. Más bien, es obra ésta para el especialista, a quien los errores de detalle no molestan y quien, en cambio, gozará con la divagación de alto vuelo y la energía y densidad intelectual que son características del ensayista uruguayo.

FERNANDO ALEGRÍA

Universidad de California,
Berkeley, California.

ARTURO TORRES-RIOSECO, *Madurez de la muerte,* Valencia. Editorial Castalia. 1959.

Esta obra del profesor Torres-Rioseco contiene un conjunto de poemas en verso cuya temática común queda sintetizada en el título. La homogeneidad de contenido apenas le permite al autor apartarse de los recuerdos de un medio distante en el tiempo y en el espacio, pero vivo en la sensibilidad del poeta, para darse a la evocación de figuras humanas ya idas del mundo circundante, pero presentes en el legado espiritual que nos dejaron por una eternidad: Gabriela Mistral, Jorge González Bastías y Amado Alonso. La vitalidad poética del autor, lejos de agonizar, se proyecta ágil e impresionable en la fisonomía de la ciudad desierta, en el vuelo estelar de la gaviota y en la ausencia de la luna con todo su cortejo de muerte de juncos y una razón de amor. Con igual flexibilidad, el poeta exterioriza el contenido íntimo de su fina emotividad al verterse en un pregón por dentro, bien estatuido en la integridad de los repetidos versos, "me estoy poniendo viejo". Vale esta revisión de materias, si en algo hace justicia al autor, por un sumario de los contenidos esencialmente líricos que se nos proporcionan y que procuramos subrayar.

Al dinamismo interno de la temática y los contenidos, agreguemos unas cuantas observaciones referentes a la forma para acaso llegar a una justa aproximación de los méritos fronterizos de la creación. No se trata de un poeta joven y sin la experiencia de las nuevas generaciones en el manejo de los moldes poéticos. Torres-Rioseco une a su acabado conocimiento de la métrica, por algo es catedrático, la ecuanimidad creadora que pone en jaque todo exceso renovador. De ahí que corran a la par el residuo tradicional establecido y la comunicación entre artista y lector con el estímulo tonificante del vanguardista que nos avanza sin ocultismos ni jeroglíficos.

La variación tonal de elevados y puros matices no excluye la inmediata incorporación de los motivos cercanos observados, "mis zapatos gastados / dientes de tedio en las mañanas... / mi camisa bosteza", lo cual en nada desdice ni disuena con el canto de la gaviota o el vuelo inspirador de ésta, "y se eleva en el aire de repente, / nieve de pluma contra sol de oriente / en la marea verde de los pinos". La receptividad del poeta se mantiene blanda y fértil sin que deje en desmedro o a la zaga la riqueza expresiva del modelador literario. A la multitud de imágenes internas, variadas en estampa, tono y matiz, corresponde igual variedad de realizaciones verbales. Abundan, pues, por doquier los motivos y fuentes de concepciones que parecen enriquecer la vitalidad espiritual de Torres... y con el correr de los años, aunque él parezca temerlo, sus versos lejos de añejarse o de agonizar, se nos convierten en bálsamo de estimulante frescor.

No es que el poeta ignore su sino, pues a menudo retorna en una forma u otra a aquello de "mi cuerpo carnal, / triste ser perecedero / que quiere ser verdadero / siendo imagen terrenal /" etc., pero tampoco suspira, ni renuncia, ni desespera con disfraces, pues a la muerte en vida e inevitable con la prespectiva de un más allá, le dice con calma desafiante, "ya no temo tu venida, / antes ya temo perderte, / y quedarme con la vida / desamparado e inerte / ." No falta el consuelo que parece vislumbrarse con optimismo en los versos dedicados a la Mistral, a Alonso y, sobre todo, a González Bastías, "atrás quedó su sombra, / su voz cantante, / voz de hoja en la noche... / se fue solo, con versos / que salían como agua / de sus labios / hacia la mar cercana".

Nuestra impresión crítica no es fija ni normativa porque los versos de Torres-Rioseco no son para delirar ni enloquecer, pero tampoco desconciertan o precipitan al vacío sumiéndonos en el ámbito de lo críptico. Admiramos, y con sinceridad, su permanencia temática, su firme y constante renovación expresiva, la fecunda sensibilidad de su ser poético y la fácil comunicación que, como autor, logra establecer con quien desee saborear los frutos de sus personales experiencias y la espontánea delicadeza de su bien llevada creación.

HOMERO CASTILLO

Universidad de Northwestern
Evanston, Illinois.

VÍCTOR M. VALENZUELA, *Hombres y temas de Iberoamérica,* New York, Las Américas Publishing Company, 1959.

Muy plausible es la iniciativa que han tenido algunos profesores universitarios de los Estados Unidos al recopilar los ensayos por ellos escritos para diversas revistas y hacerlos publicar en forma de libros. Junto con facilitar la tarea de ubicar rápidamente los estudios, estos tomos permiten apreciar la orientación crítica que los autores han impreso a su obra, familiarizándose con el conjunto de temas que a ellos les han interesado y, en general, tener una idea aproximada de la calidad y el volumen que ha logrado alcanzar la labor nada despreciable realizada por

el magisterio universitario norteamericano en el campo de la crítica y la investigación literaria.

La obra que reseñamos a continuación cae dentro del esquema descriptivo que acabamos de bosquejar. Comprende diez artículos de Víctor M. Valenzuela, profesor de la Universidad de Lehigh que ha escogido los temas más representativos de su repertorio crítico para con ellos formar un tomito que revela lo distintivo de su labor y el método empleado para atacar los tópicos que se ha propuesto brindar al público lector.

Cronológicamente el temario de este libro abarca un período bastante extenso pues comprende ensayos sobre autores contemporáneos, que son los más, tales como Alfonso Reyes, Marta Brunet y Gabriela Mistral, y también otros de comienzos de siglo, Baldomero Lillo, por ejemplo, o autores de ya lejanos pasados, como Pedro de Valdivia.

El panorama temático revela también un vasto campo que va desde la literatura a la filosofía y del estudio de un autor o de un aspecto de su producción a movimientos de carácter amplio y general. No se circunscribe el profesor Valenzuela a estudiar el fatalismo en la obra de Marta Brunet, el modernismo de Baldomero Lillo u otros tópicos especiales, sino que enfoca la totalidad de la producción de autores como la Mistral o Alfonso Reyes para así dar relieve al conjunto o a algunos rasgos sobresalientes que han captado la atención y el interés del crítico.

A veces el autor penetra en el campo filosófico y realza algunas facetas del pensamiento de ciertos ideólogos, como Jorge Millas y Waldo Ross, o se embarca en temas generales de gran amplitud. Entre éstos se encuentran el de la originalidad en la filosofía del Brasil, el concepto de logosofía en la obra de Carlos Bernardo González Pecotche, las consideraciones personales que hace el mismo Valenzuela sobre la soledad y los juicios que a él le merece la eterna pero desatinada política de prohibir libros para así acallar las manifestaciones del espíritu y coartar su posible y perniciosa influencia.

El procedimiento que sigue el autor para abordar la materia de sus ensayos, desarrollar los problemas que plantea y ofrecer alguna conclusión, en general consiste en estatuir los conceptos básicos que él desea adelantar y luego probarlos con datos informativos ya bien establecidos o con citas ilustrativas y directas de los textos. En ambos casos la corroboración es de tipo enumerativo y amplio, puesto que se basa en una copiosa diversidad de obras, o trae a colación un abundante número de hechos ya bien conocidos e indiscutibles. En algunas ocasiones la índole misma de la materia obliga a estrechar el marco de las pruebas, como ocurre al analizar las pocas cartas legadas por Pedro de Valdivia o la escasa obra publicada por Millas o por Ross. Sin embargo, y si las circunstancias se lo permiten, Valenzuela recurre con rapidez a la producción casi completa de autores como Reyes, la Mistral o Marta Brunet, o nos pasea por un dilatado espacio de tiempo para extractar los datos que busca afanosamente. Esto último ocurre, por lo común, al ofrecer tópicos de carácter general, como la visión panorámica que se propone darnos de la filosofía en Brasil y Portugal desde el siglo XVI hasta el XX o al inventariar los libros prohibidos partiendo de la tercera centuria antes de Cristo y rematando en los tiempos actuales.

Al bosquejar el contenido y la metodología de este libro, hemos procurado poner de relieve la variada cantidad de temas que trata el autor, así como la técnica

elaborativa que ha utilizado. Indirectamente hemos dejado de manifiesto el acopio de lecturas que ha llevado al crítico a interesarse en tantos campos del saber. Notamos, asimismo, las muchas inquietudes que en él han despertado ciertos temas y percibimos la intención que le ha guiado de compartir con los lectores las reflexiones e impresiones que le han suscitado las obras con que ha estado en contacto durante algunos años de su vida.

Bien ha hecho el profesor Valenzuela en divulgar los conocimientos que ha adquirido merced a la dedicación al estudio que demuestra. De idéntico interés son las impresiones que le han dejado las lecturas y las sugerencias que éstas han hecho surgir en su espíritu.

HOMERO CASTILLO

Universidad de Northwestern
Evanston, Illinois.

JOSÉ AGUSTÍN BALSEIRO, *Vísperas de sombra y otros poemas*. México. Ediciones de Andrea [Los Presentes, 75], 1959.

El crítico y poeta puertorriqueño que presidió el VIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, en 1957, ha publicado un nuevo libro que encierra la última cosecha de su percepción artística: "Vísperas de Sombra y otros poemas". La obra con tan sugestivo nombre se divide en tres partes: I. "Vísperas de Sombra" (págs. 9-33); II. "Intermezzo: Canciones de niñez y adolescencia" (págs. 35-51); y III. "Este tiempo nuestro" (págs. 53-78. Balseiro sigue en su fórmula estética un itinerario consciente y temporal que le da coherencia a la obra. La primera parte se desarrolla en la oscuridad, que es el principio estético de la creación, donde predomina la duda. La segunda, revela optimismo; el optimismo del poeta que sirve de puente hacia la redención del hombre, aquí nos conduce al último trecho de su camino interior, en el cual se impone la angustia.

Los mismos títulos "Vísperas de Sombra", "Vigía de Crespones", "Paraíso en tinieblas", "El silencio irrevocable", "Rosa de paz", "Interrogaciones", "¿Cuál la hora?", "La travesía ciega", "¿Cómo será el partir?", "Más allá de la sombra" revelan el tono de la primera división. En ella se interpreta la tragedia del hombre que presiente el término del ciclo vital. El poema que le da nombre al libro descubre el estado de ánimo del autor. Con los "párpados cansados" y el "barro adolorido" de su cuerpo que le pesa como plomo siente venir a la muerte y, duda porque ignora la composición metafísica de la muerte, si es puente que nos une al reino de la sombra ("si puente abierto al horizonte oscuro"), o si es un micro-desmayo que nos conduce a otra vida luminosa ("ala de niebla que a la luz renace"). La ignorancia es tanto acerca de la muerte como del arcano más allá. Pero no importan las respuestas; cualesquiera que sean, la disposición del poeta es la misma. Está preparado a recibir a la "mensajera homicida de la Nada", al "heraldo inevitable de la Sombra", porque está cansado de recibir los martillazos que nos da la vida en este valle de penurias. La actitud pasiva del poeta es lo más subjetivo de su

mensaje; se resigna a ver al mensajero huesudo de la capa negra que empuña la guadaña, y se resiste a escapar porque no espera más de la vida: "No bogaré la barca de Caronte / por mares que me asombren con sus signos: / que corazón donde cayó la noche / no quiere auroras, sólo tiene olvidos". Esta mansedumbre es la del hombre agobiado por el llanto de ayer, el hombre terminado. Cuando llegue el mensajero, nuestro autor se encontrará prevenido y listo a emprender el viaje sin retorno, a comenzar la eterna ausencia. Del último verso citado se colige que su actitud se parece a la de las ánimas griegas que viajan en la barca de Carón, ansiosas de beber el agua que les hará olvidar la vida terrenal. Aquí la concepción de Balseiro difiere de la de Dante, y por esta razón habrá que recordarle que aquel viaje no debe hacerse sin el óbolo para el anciano barquero avaro de la laguna Estigia.

Como se ve, o mejor, como se siente, las pinceladas del poema son oscuras; las ideas abstractas están impregnadas del tinte negro que expresan las palabras: *sombra, horizonte oscuro, ala de niebla, noche,* y la suma de adjetivos y sustantivos negativos: *fatigados, trance, fuga, adolorido, pena, angustiado, queja, invisible, misteriosa, secreta, llanto, olvidos, ausencia.* Y aunque no necesitamos compartir el pesimismo de esta etapa, sí podemos ver que estas palabras sirven de cimiento en la arquitectura poética del autor. La composición es sencilla. Tiene ocho estrofas de versos asonantados. La primera es la única que tiene cinco versos, de los cuales sólo el segundo es heptasílabo, los demás endecasílabos. Las estrofas restantes están compuesta de cuatro versos endecasílabos, con excepción de la quinta estrofa, cuyo segundo verso es heptasílabo también mientras que los otros tres son endecasílabos.

En el segundo poema, "Vigía de Crespones", el verso libre ofrece más ritmo interior y predominio de impresiones sensoriales:

> El Angel de la Luz plegó sus alas
> en el hondón del alma.
>
> El Angel de la Sombra se presenta
> a pisar con su pie mi noche en vela.

Doble par de versos rematados con una exclamación: "¡Qué largas mis horas, qué largas!" En seguida irrumpe la duda en versos interrogativos:

> (¿Mías, o del Destino?
> ¿Mías, o de la Nada?
> Sobre las hojas del cristal del río
> ¿quién leerá los signos cuando pasan?)
>
> .....
> ¿Dónde el tiempo o el fin, dónde la meta
> que cierra la jornada?

Las preguntas le arrancan la misma exclamación sobre la larga duración del tiempo. En una estrofa Balseiro nos dice con angustia vallejeana que el mundo, des-

habitado como un túnel "se vacía en su abismo como saco / roto de huesos y de penas". Los ojos interiores no pueden ver los imposibles mañanas y siente en las sienes los punzones de la angustia. Si en esta estrofa sentimos los gritos del Vallejo de *Trilce,* en la siguiente la carga afectiva que emana de ella se asemeja a la que nos comunica Lorca al ver a la guardia civil acercarse ominosamente:

> Bajo el grito de soles de tortura,
> bajo el luto de nubes que no llegan
> a ser lluvia,
> la carne que fue ayer pasión frenética
> retuércese de angustia.
> Las pupilas se ciegan
> entre los helados cristales sin reflejo,
> y las navajas de la luna prueban
> su filo en las espigas de mis nervios.

Después de distinguir al vigía de crespones negros que hace guardia entre el misterioso horizonte nublado, el poeta lanza su grito postrero: "¡Qué largas mis horas, qué largas!".

En chino, la idea árbol se representa con el ideograma de un árbol estilizado; la idea bosque, con dos de estos ideogramas que forman un solo carácter. Balseiro hace lo mismo en "La travesía ciega". Del verso "Un árbol y otro arbol y otro árbol..." crea "El bosque más áspero a cada paso". Frente a esta transformación cuantitativa del árbol convertido en bosque, el poeta se convierte en ángel: "Y yo, más que en mis pies, sobre la tierra / flotando y flontando, y flotando". Pero este poeta-ángel no puede ver la meta porque se encuentra "en prisión sin indultos y sin plazos" formada por los troncos de los árboles. Esos troncos que le impiden la visión y la libertad son las barras de su cárcel. Aunque se estrella contra las cortezas que le rompen la carne, y contra las ramas, que se hunden en sus venas, el escritor puertorriqueño no siente; su sangre ya no circula, se ha coagulado: "La sangre no circula, toda quieta / y hecha rosas moradas en mis flancos". Del plano de la vida ha pasado al de la muerte. El follaje oscurece el panorama sin darle la esperanza de una nueva aurora: "El follaje es de noche y ha cerrado / la luz sin la promesa / de amanecer". De pronto un relámpago ilumina la visión pesimista del poeta y le hace ver la prisión perpetua en el ataúd: "y me veo por siempre aprisionado / en cuatro tablas que no tienen puerta..." Y así termina el poema, mostrándonos con transformaciones cuantitativas y cualitativas la travesía de la vida a la muerte, la que nosotros para simplificar reduciremos a dos hileras de palabras:

> árbol, bosque, tronco, tabla, ataúd oscuro
> hombre, poeta, ángel, cadáver desesperanzado.

Se dirá que en la primera parte hay indecisión porque nuestro autor pasa de la rima asonantada al verso libre. Se dirá que la idea confusa, nebulosa, de la muerte le impide la visión porque a veces nos dice que más allá de su horizonte vital hay algo, mientras que otras veces sostiene que no hay nada; algunas

veces ve penumbras; otras, no anticipa auroras. La verdad es que Balseiro escoge la versificación que en su criterio más se adapta a la comunicación de la triple carga (intelectual, afectiva y sensorial) que nos va hacer compartir el goce estético. Intelectualmente quiere expresar la duda, de ahí su vacilación en forma y contenido. De las dos preguntas que se hace al comienzo, sólo una logra contestar parcialmente. La muerte es un viaje a lo desconocido. Su melancolía ennegrece el fondo de los versos y le empaña la visión; unas veces ve la otra orilla, otras, no.

La segunda parte del libro contrasta con la primera por su claridad y su alegría. Pero las composiciones poéticas, aunque bastante rítmicas, no alcanzan la calidad estética de las anteriores. Valen como parte integrante de la estructura del libro, y sirven para darnos el otro aspecto afectivo, sensorial e imaginativo del autor.

La última parte del libro contiene mejores composiciones y nos da el último estadio de la visión del poeta. La angustia versificada aquí es la angustia de nuestra época, tan elocuentemente expresada en castellano por Unamuno, y en todas las lenguas, por los filósofos existencialistas. En "El erial siniestro" se nos advierte que en cualquier minuto vendrá la última hora de nuestra especie. En "Laberinto" comprobamos que la crisis de todas las conciencias proviene de la ausencia de amor en el corazón de los mortales. A esta falta de amor se debe "el crimen de las manos de cloacas" que perpetraron "los asesinos de la flor de España", en Granada, durante el preludio de la Segunda Guerra Mundial. En "Muerte e inmortalidad de Federico", poema al que pertenecen estos versos, Balseiro le rinde tributo al excelso poeta andaluz y enjuicia a sus verdugos. Como parte de la angustia de nuestro tiempo, la causa del hombre que discrimina al hombre, el antisemitismo queda encerrado en los versos de "Holocausto de Ana Frank", y el dolor del negro en la mejor composición de este ciclo, "La trompeta negra", poema negrista de profundas cualidades estéticas que cala en el alma del negro en el instante de convertir sus sufrimientos en notas musicales.

Podrán hacerle reparos al autor por algo de desorden en la composición y en la estructura del libro, mas no al valor de la mayoría de sus versos. Balseiro nos ofrece en esta colección sus versos más maduros y mejor logrados, demostrándonos su gran habilidad para el uso de los recursos líricos. Si la segunda parte no se la ha puesto al principio es porque el autor prefiere pasar de la oscuridad a la luz y de ahí a la penumbra enigmática. Para el angustiado contemporáneo esas son las etapas que ha recorrido la humanidad desde la creación. La progresión lírica que interpreta la verdad en el dolor mismo es uno de los caminos que conduce a la redención humana. Las tres fases sucesivas del tránsito de Balseiro nos dan la fórmula de su estética, y nos señalan el destino del hombre. Con este libro Balseiro se coloca entre los mejores vates que nos ha dado Puerto Rico.

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ

Universidad de Pennslyvania,
Philadelphia 4, Pa.

EMILIO CARBALLIDO, *Teatro*. México, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas-57, 1960.

Quienes conocen la obra dramática de Emilio Carballido se sorprenderán al leer las muestras contenidas en este volumen, ya que representan una manera nueva en su producción. Con *Rosalba y los Llaveros* inició Carballido la carrera que, en diez años, le ha llevado a un lugar entre los más destacados miembros de la joven generación mexicana. Comedia deliciosa que no pierde oportunidad de atacar la gazmoñería de la moral provinciana mientras divierte, estableció la trayectoria que después habría de seguir su autor. Igualmente divertida y de pareja agudeza es *La danza que sueña la tortuga,* mientras que *Felicidad* es el drama de la clase media baja de México, sin apartarse de la línea realista, comercial —en el mejor sentido— de las dos comedias anteriores. Luego Carballido abandonó esta tendencia en *La hebra de oro,* exploración de las posibilidades dramáticas del sueño, el subconsciente y el símbolo.

Ahora nos muestra Carballido que está evolucionando hacia un concepto dramático que incorpora el elemento satírico y el valor humano de las tres primeras obras, y un simbolismo refinado aprendido a través de la experiencia de *La hebra de oro.* El presente volumen incluye tres nuevas obras escritas en 1957 y 1958, además de *Rosalba y los Llaveros,* publicada antes en la desaparecida revista *Panorama del teatro en México,* de difícil consulta. *El relojero de Córdoba* demuestra que su autor no ha perdido las capacidades humorísticas que tanto contribuyeron a sus primeros éxitos; es una farsa ubicada en la época colonial, cuyo protagonista es un pobre relojero con alma de poeta, encarcelado a causa de un supuesto crimen. Antes de resolver el problema en favor de un supuesto crimen. Antes de resolver el problema en favor del héroe, Carballido construye una comedia divertida que es, a la vez, una mofa de la llamada justicia oficial. Comedia también es *El día que se soltaron los leones,* fantasía simbólica de la necesidad humana de encontrar la libertad que a cada cual le hace falta. Parece paradójico que para uno de los personajes, la libertad estriba en quedarse encerrado en la jaula de leones del Parque Zoológico, y que otro, poeta con ribetes de bohemio vagamundo, la encuentra en el empleo de limpiador de las jaulas. Pero lo que subraya el autor es que la libertad es menos de fuera que de dentro, menos del cuerpo que del espíritu. Se ve que el temario fundamental de las obras anteriores se conserva en éstas que ahora comentamos; a pesar de la técnica nueva, el teatro de Carballido sigue preocupado por el tema de la libertad del individuo.

La tercera pieza de esta serie es *Medusa,* leyenda del héroe mitológico que decapitó a la gorgona. Lejos de una tragedia al estilo clásico, estamos frente a una versión moderna, humana, cuyo Perseo es un niño que sueña con la gloria. Si la encuentra es sólo para descubrir que durante la búsqueda se ha endurecido, se ha vuelto hombre con todo su fardo de culpa a cuestas; por algo Carballido emplea como lema unos versos del gran *Perseo vencido* de Gilberto Owen:

> Déjame así, de estatua de mí mismo,
> la cabeza que no corté, en la mano,
> la espada sin honor . . .

Entre los aspectos más interesantes de estas obras figura su lucha por deshacerse del realismo polvoriento. Son altamente estilizadas; a veces se suceden las escenas con una rapidez casi vertiginosa. Los animales de *El día que se soltaron los leones* son simbólicos, como se ve en la descripción del gato: "El gato debe ser ficticio, misterioso, nunca un gato vivo". Así son las tres obras; se mueven en un plano irreal, fuera del tiempo concreto; de modo que los valores humanos quedan subrayados, eternizados. No importa que Perseo sea muchacho griego de hace tres mil años; es también muchacho mexicano o de cualquier otra tierra, de hoy o de cualquier tiempo. No es teatro fácil de representar lo que contiene este nuevo volumen de Emilio Carballido. Necesita un escenario enormemente expresivo, sugerente a la vez que sencillo. Ni se podría confiar a actores que no tuvieran flexibilidad suficiente como para acomodarse a una representación estilizada, poética.

El valor de esta nueva colección es doble. Primero, demuestra plenamente que Carballido es un dramaturgo auténtico y original, capaz de moverse dentro de muy distintos conceptos dramáticos. Segundo, y más importante, nos brinda este volumen tres nuevas obras de positivo valor, que demuestran una vez más la vitalidad del teatro de México.

FRANK DAUSTER

Universidad de Rutgers,
New Brunswick, N. J.

EDUARDO MALLEA, *Posesión,* volumen de cuentos, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958.

Ésta es la cuarta colección de cuentos del celebrado autor argentino, quien por un aspecto sobresaliente de su obra ha merecido el calificativo de "pintor de almas". En este libro Mallea no defrauda la expectativa del lector que desee ahondar una vez más en aquel mundo de angustias y desilusiones que presenta con tanto empeño y, digámoslo, con tanta repetición y uniformidad que ya empieza a cansarnos.

Lo mismo que en sus colecciones anteriores, los tres cuentos de ***Posesión*** están ligados temáticamente para conferir cierta cohesión artística al volumen. en *La sala de espera* (1953), por ejemplo, el eje centralizador es una estación de ferrocarril, donde las siete personas que protagonizan los cuentos esperan la llegada de un tren; mientras que en *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), el gran Buenos Aires, ostentoso y hueco en su superficie, pero muy digno en su auténtica realidad profunda, parece luchar por revelarse en su aspecto más verdadero y legítimo. La unidad temática de *Posesión* gira alrededor de un anhelo emocional que resulta todopoderoso y abrumador en la vida de las tres figuras principales: el anhelo de la posesión. ¿Posesión de qué? He aquí la substancia de los tres relatos. La posesión y dominación de la voluntad de otro es la fuerza determinante del primer relato, que da título a la colección; en el segundo cuento, *Los zapatos,* es el deseo casi descabellado de poseer un par de zapatos muy costosos; y en *Ceilán* el deseo de la posesión asuma la forma de una necesidad imperiosa de comunicarse emocionalmente con otra persona.

En cada caso la creación artística de estos estados de ánimo y disposiciones emocionales es lo que más le interesa a Mallea. Todos los demás elementos del cuento —trama, escena, descripción de personajes— se subordinan a este fin. Noto que la misma excesiva orientación psicológica, tan característica de sus novelas, no sólo persiste en estos cuentos, sino que se manifiesta en un plano casi idéntico. Quizás por la naturaleza misma del cuento y las limitaciones a que está sujeto, esperáramos una técnica distinta de la empleada en sus novelas, una técnica más compacta y directa. Pero la ruta de la ficción malleana ya está predeterminada y tiene que seguirse fijamente, sin desviación de ninguna índole, aun cuando el género literario exige otra línea artística. Tanto en *Posesión* como en la gran mayoría de sus novelas, peca Mallea de un exceso de palabras, de una redundancia de materia ideológica tratada en forma de exposición pura, sin verdadera función ficticia. Muchas veces, máxime en los cuentos *Posesión* y *Ceilán*, abusa de la paciencia receptiva del lector con interminables disquisiciones de psiquiatría. Casi estoy dispuesto a tolerar tal exceso en una novela, con su amplia extensión, gran esfera de acción y desarrollo más bien lento y pausado; en un cuento me resulta menos aceptable, porque choca con los rasgos más propios y distintivos de este género.

En *Posesión* se entretejen el tiempo actual y el tiempo precedente para indagar la relación extraña entre el protagonista y su antigua amante. La acción actual ocurre en Londres, donde, en una recepción, un tal Videla observa con asombro y resentimiento la atención que un grupo de admiradores le prodiga a cierta mujer elegante y altanera. Videla la conoce; fueron amantes hace años y ahora pasa revista, en forma retrospectiva, a aquella época de su vida. Parece que ella, fuerte, apasionada, orgullosa, se presentó ante él como una presa a quien era preciso conquistar y subyugar. Quería hacerla suya, no sólo en el sentido sexual, sino como aplastamiento de una fuerza antagónica. Constante lucha entre dos voluntades, que termina en el triunfo de Videla, en la posesión total y absoluta de su amante. Ahora, en la fiesta, muchos años después, ella ya no es la misma mujer vencida, sino una mujer espléndidamente triunfante, muy confiada en sí misma y adorada de cuantos la rodean. Y Videla, herido y agraviado por la paradoja de su aparente posesión, sale cabizbajo de la recepción.

Por el interés del relato, por lo humano del protagonista, y por cierto encanto y viveza de la narración, *Los zapatos* es tal vez el mejor de los cuentos de este volumen, por cierto el más original. Versa sobre un humilde empleado de oficina a quien le dio el capricho de comprar un par de zapatos carísimo que por casualidad vio en una vidriera. Mallea narra con mucho acierto los grados emocionales por los cuales pasa el protagonista hasta hacer tal compra y los resultados funestos que le acarrea la posesión de estos zapatos. La amistad y cariño que antes tenían por él sus compañeros de trabajo se truecan de repente en frialdad y odio. Resulta víctima inocente de la maledicencia y el recelo de aquellos empleados que no pueden reconciliar esta compra costosa con su carácter modesto y sencillo. Siente con dolor inefable la hostilidad y enojo que encuentra a cada paso, pero su ingenuidad no entiende la razón de este cambio de sentimiento. Cuando le invitan a jubilarse, acepta con resignación su mala suerte, y a poco de encontrarse libre y desocupado parece que se rejuvenece, pues compra una nueva casita y siente los soplos frescos de una nueva vida holgada. Lo que Mallea logra en este cuento es encubrir una cosa bastante pedestre con un hondo significado social; es decir,

une bien la ligereza de lo exterior del relato con la gravedad de la esencia interior.

El protagonista de *Ceilán,* llamado Díez, es un personaje de los que tanto abundan en la obra de Mallea: ser solitario, infeliz, errabundo. Si no fuera por el desarrollo lento y pesado de la narración y el excesivo análisis del alma angustiada de Díez, el tema básico del cuento —bien concebido y muy significativo en sí— tendría mucha más fuerza dramática y refinamiento artístico. A grandes rasgos, *Ceilán* trata de un tipo egocéntrico e inseguro que siente la necesidad de identificarse emocionalmente con otro ser humano. En una casa de té parisiense que Díez frecuenta mucho, la soledad y desamparo le llevan a trabar amistad con una mujer desconocida que tal vez pueda participar de algún modo en sus pensamientos y emociones. Lo que hace falta a Díez, más que nada, es la atención humana para escaparse de sí mismo y asentar su vida en la de otro. Pero Díez pronto comprende la imposibilidad de una relación duradera con aquella mujer que sigue guardando en lo más íntimo de su alma el recuerdo vivo de un amante que hace años se suicidó.

¿Qué decir, en resumidas cuentas, de esta colección? Es tan típica de Mallea como *La bahía de silencio* o *Todo verdor perecerá.* Mallea novelista y Mallea cuentista es uno solo. Si pudiéramos desenmarañar la red de palabras para descubrir y gozar del sentido y verdad de los relatos, resultaría una experiencia literaria de mucho más valor. Es que nos enfrentamos constantemente con un conflicto básico en la lectura de Mallea: por una parte su prosa es muy original, muy suya, y de gran fuerza y expresión verbal; por otra los excesos y abusos de esta misma prosa restan méritos a su obra como comentario profundo y conmovedor de la vida argentina contemporánea.

MYRON I. LICHTBLAU

Universidad de Syracuse,
Syracuse 10, New York.

ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, *San Juan de la Cruz en México,* Fondo de Cultura Económica, México, 1959.

Este librito, que tiene el primor literario y tipográfico de una miniatura, expresa principalmente la íntima devoción lírica y religiosa de su autor, sacerdote mexicano, hacia la excelsa figura de la mística española que fue Juan de Yepes, el carmelita descalzo elevado a los altares con el nombre de San Juan de la Cruz. El primer capítulo, "Vida Incandescente", es una bella estampa biográfica del humilde frailecillo que tanto padeció, como Fray Luis de León, por efecto de las rivalidades frailescas. En el segundo, se recogen valiosas opiniones críticas sobre la producción poética de San Juan de la Cruz, que aparte de sus méritos intrínsecos tiene el de haber sido creada espontáneamente y sin definidos propósitos literarios.

El título del libro queda justificado en los capítulos siguientes, dedicados a poner de relieve la reverberación literaria que San Juan de la Cruz ha tenido en los escritores mexicanos de los siglos XVI al XX. Sólo un manuscrito anónimo puede

citar del primero, pero en cambio hace referencia al propósito que Fray Juan de la Cruz tuvo de trasladarse a México, viaje a América que también desearon probablemente no sólo Cervantes sino otros grandes escritores, como Fray Luis de León, Góngora y Fray Luis de Granada. Respecto del siglo XVII, el autor cree encontrar positivas huellas de la influencia del místico español en poemas del Obispo de Puebla don Juan de Palafox y Mendoza.

No podía el mexicano Méndez Plancarte resignarse a que no existieran huellas del gran carmelita español en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, que no encontró, por cierto, Menéndez Pelayo. Tras iluminada búsqueda, el autor de este libro pudo decifrar un leve indicio por el cual Sor Juana "nos viene a hacer palpable su conocimiento y recuerdo de San Juan de la Cruz, al menos con vehemente probabilidad".

Por lo que se refiere a los siglos XVIII, XIX y XX muestra el autor que efectivamente hubo influencias de San Juan de la Cruz en poetas mexicanos, si bien por lo que concierne a la presente centuria no tiene alta categoría de poeta, entre los escritores que Méndez Plancarte cita, más que Alfonso Reyes, cuya reciente pérdida ha privado a la literatura hispanoamericana de uno de los hombres más ilustres.

La investigación de las recíprocas influencias entre las literaturas hispánicas es sin duda labor de interés sumo. Se habla de la influencia del barroquismo sobre Sor Juana, de Rubén Darío sobre los modernistas españoles, de Ortega y Gasset sobre la actual generación literaria hispanoamericana. Pero quedan muchas por estudiar, y sin duda el trabajo de Méndez Plancarte es valioso, reflejo además de un interés muy estimable. Hay en él solamente, según mi parecer, una opinión que considero absolutamente errónea. Conocía el autor muy poco a Salvador Dalí y por ello concede a algunos de sus cuadros un valor místico del que verdaderamente carecen, porque en el tan famoso pintor catalán el misticismo no pasa de ser una pirueta.

JERÓNIMO MALLO

Universidad de Iowa,
Iowa City, Iowa.

BOYD G. CARTER, *En torno a Gutiérrez Nájera,* Ediciones Botas, México, 1960.

Éste es el segundo volumen que el distinguido investigador norteamericano doctor Boyd G. Carter ha dedicado a problemas najerianos, siendo el primero *Manuel Gutiérrez Nájera: Estudio y escritos inéditos,* Colección Studium, México, 1956. En el presente libro, el autor vuelve a estudiar, más detalladamente y con muchos datos nuevos, varios problemas tratados en el *Estudio.* Importante entre éstos es el que se refiere a la paternidad de algunos escritos firmados por "M. Gutiérrez", que se publicaron en *El Correo Germánico* y otros periódicos mexicanos en 1875 y 1876. El autor nos indica que Gutiérrez Nájera, a pesar de su tierna edad (16 años) fue un colaborador importante del *Correo* durante sus dos

meses y medio de existencia: desde el 1° de agosto hasta el 14 de octubre de 1876. Durante este período se publicaron en el periódico cinco piezas (cuatro artículos en prosa y un poema) firmadas por "Manuel Gutiérrez Nájera", y cinco poesías firmadas por "M. Gutiérrez". El doctor Carter se preguntó, en el *Estudio,* si "M Gutiérrez" podría ser uno de los muchos seudónimos que usó "El Duque Job", y sostuvo en los periódicos un debate muy interesante con el crítico mexicano Porfirio Martínez Peñaloza, quien afirmaba que "M. Gutiérrez" fue Manuel Gutiérrez y Gómez, padre del poeta, de quien conocemos varios escritos en prosa y en verso, y hasta en forma dramática, con la firma de "Manuel Gutiérrez", "M. Gutiérrez" o "M. G."

Dos de las poesías publicadas en el *Correo* ya habían aparecido sin firma y bajo una forma que se diferenciaba bastante de la del *Correo,* en *La Ilustración Mexicana* en 1851, es decir, antes del nacimiento de MGN. Sugiere el Dr. Carter en el presente volumen, y apoya su opinión por medio de un análisis detallado de las piezas de que trata, que Manuel conocía las poesías publicadas en *La Ilustración Mexicana,* que en efecto eran de su padre, y con el consentimiento de éste las refundió, con muchas adiciones, supresiones y cambios de fraseología. Nota el crítico que el material nuevo que se halla en la versión de 1876 de las dos poesías tiene muchas características en común con las poesías originales que publicara el futuro "Duque Job" hacia la misma época. Por eso cree que en estos casos "M. Gutiérrez" es otro seudónimo suyo, aunque normalmente lo empleaba su padre. El mismo tipo de análisis convence al Dr. Carter de que otras tres poesías en *El Correo Germánico* y aun una que se publicó en otro periódico, son de Gutiérrez Nájera, aunque llevan la firma de "M. Gutiérrez". El Sr. Martínez Peñaloza está de acuerdo con Carter en que dicha conclusión es plausible, pero hasta que no tengamos pruebas objetivas prefiere considerarla como teoría más bien que como un hecho.

Pero el libro de Carter trata de otras muchas cosas de gran importancia. Dedica un capítulo a la vida y los escritos de Gutiérrez padre, y recoge por primera vez varias de sus poesías. Cita artículos de varios periódicos de la época que tratan de las actividades públicas y culturales de Gutiérrez padre y comenta: "En estos artículos se nos ofrece un concepto interesantísimo del ambiente cultural en que pasó Manuel sus años formativos". Nota que durante la juventud de Manuel su padre era redactor de *El Propagador Industrial,* donde el hijo publicó algunos de sus primeros escritos. Fue también por medio de su padre como Manuel conoció al Barón de Brakel-Welda, redactor de *El Correo Germánico.*

Otro capítulo trata de las relaciones literarias de Gutiérrez Nájera con Emile Zola. Se demuestra que tres por lo menos de los cuentos de MGN publicados en *Cuentos completos* (Fondo de Cultura Económica, México, 1958), son adaptaciones o imitaciones de otros de Zola: "La inundación" está relacionado con uno de "Les quatre journées de Jean Gourdon". "El sueño de Magda" con "L'Inondation" y "Las fresas" con "Les fraises", uno de los *Nouveaux contes à Ninon.*

En el largo capítulo tiutlado "La mexicanidad de Gutiérrez Nájera" el autor trata el problema bajo tres encabezamientos: "Gutiérrez Nájera y Francia", "Manuel y Alemania", y "Gutiérrez Nájera y México". Dice que las relaciones de MGN con Francia fueron sumamente importantes, y para indicar la índole de éstas inserta, entre otras, la cita siguiente de Luis G. Urbina *(La vida literaria de*

México, México, 1946): "Es que desde la invasión de los soldados de Napoleón III, México experimentó, en las clases media y alta, la irresistible influencia de ese pueblo tan comunicativo y sugestivo. Al retornarse las tropas extranjeras después de cuatro años... quedaron en el país muchos franceses... y entre ellos hubo quienes se dedicaran a la instrucción y abrieron colegios. Esto determinó, entre otras causas, la propagación del idioma y la literatura de la nación invasora. Gutiérrez Nájera, por efecto de sus recientes estudios... se afrancesó... de día en día el contagio es evidente; el galicismo empieza a aparecer; salta la alusión exótica; entra sin anunciarse el modismo extranjero; habla la cita intrusa en idioma extraño y tiene la retórica atrevidas novedades. El libro y el ambiente iban modelando a Gutiérrez Nájera; iban formando sus ideas y su estilo..."

No está de acuerdo el Dr. Carter con el juicio de Justo Sierra: "pensamientos franceses en versos españoles, he aquí su divisa literaria". Según él, "el *afrancesamiento* del Duque Job no consistirá sino en la asimilación... de maneras de ver, sentir, reaccionar y escribir de muchos escritores y periodistas franceses. Esto quiere decir que... no pidió prestado un contenido, compuesto de 'pensamientos franceses', sino que antes bien adquirió, por medio de sus observaciones y de acreciones involuntarias, formas de expresión apropiadas a su particular visión artística y a su genio personal".

Según el parecer del Dr. Carter, la influencia de Alemania en el desarrollo artístico de Manuel fue mucho menos importante que la de Francia. Se muestra sobre todo en dos series de artículos publicados en 1876: *"Páginas sueltas,* por Agapito Silva", en *La Iberia,* 10, 11, 12, 13 y 14 de mayo, y "El arte y el materialismo", en *El Correo Germánico,* 5, 8, 17, 24, 26 de agosto y 5 de septiembre. En los artículos del 12 y 13 de mayo, sobre todo, se encuentra un elogio fervoroso de la cultura alemana, y especialmente del *lied* como género literario. Entre los escritores que han cultivado con más éxito esta forma, enumera a Heine, Uhland, Geibel y Rückert, en Alemania, y a Bécquer en España. Como anota el Dr. Carter, aunque sabemos —por estos artículos sobre todo— que en su juventud Manuel admiró mucho la cultura alemana y sobre todo el *lied,* "... debemos admitir que hasta ahora no hemos podido identificar (la nota germánica en las poesías de GN)".

También anota el autor que aunque Martínez Peñaloza ve en "El arte y el materialismo" paralelos entre el pensamiento de Manuel y el de Hegel sobre la naturaleza y los fines del arte, podemos reconocer en otros escritores de más o menos la misma época, sobre todo en Hugo (Prefacio de *Cromwell)* y en Gautier (Prefacio de *Mlle. Maupin)* ideas muy semejantes a las de Hegel. Concluye el Dr. Carter: "A pesar del entusiasmo de Manuel por Alemania por el año de 1876... otras influencias se apoderaron de su imaginación y al parecer, no volvió a interesarse por aquel país y su cultura sino de manera casual".

Con respecto a "Gutiérrez Nájera y México", el autor encuentra extraño que la crítica se haya ocupado tan poco de la mexicanidad de GN. Anota como ejemplo de su interés por lo mexicano sus descripciones de la ciudad de México, con gran acopio de nombres de calles, plazas y parques, y hasta de edificios y casas de comercio. Abundan en sus escritos cuadros de costumbres mexicanas: "Las páginas de Gutiérrez Nájera encierran comentarios sobre el día de muertos, el 16 de septiembre, la Noche Buena, el quemar de Judas, la fiesta de la virgen, proce-

sión de Corpus, noche de San Silvestre, el Año Nuevo, la mañana de San Juan, la apertura del Congreso, hombres políticos, héroes, patriotas, tiendas, teatros, restaurantes, clubs, actores y actrices, escritores, platos mexicanos, hoteles, carruajes, tranvías, fuegos de artificio, trasnochadores, cortesanas, jugadores, los hermanos Gayosso, y cien otros aspectos de la vida mexicana de aquel tiempo".

Anota el autor que GN tenía la costumbre de leer en las colecciones de periódicos los escritos inéditos de autores mexicanos, y que la influencia de algunos de ellos se puede notar en su propia formación literaria e ideológica. Menciona especialmente, en este particular, a Antonio F. Grilo y Francisco Zarco.

La mexicanidad de GN se ve también, dice nuestro autor, en ciertos rasgos de su personalidad: "... en su hondo sentido de lo trágico y lo irónico de la vida, en su concepto de la soledad como inevitable corolario de toda existencia humana, en su sentido religioso ... en lo simpático de su personalidad, en su genio festivo y en su cortesía, gentileza y comportamiento aristocrático ..." Cita en este sentido el juicio del crítico mexicano Ermilo Abreu Gómez ("Manuel Gutiérrez Nájera", en *Letras de México,* 1° de marzo de 1945): "Acaso fue MGN el más entrañablemente nacionalista de su tiempo. Ni en Darío ... ni en Gómez Carrillo ... se encuentra tanto sabor, tanto regusto por la cosa propia ... Bastará leer fragmentos de su prosa y su poesía ... para advertir que, a través de sus novísimas formas, estaba presente, con presencia viril, el aliento de su vida mexicana, dulce, católica y hasta, en ocasiones, irónica".

Termina el volumen con un apéndice que presenta varios poemas de Manuel Gutiérrez padre y otros de escritores mexicanos que se relacionan con los escritos juveniles de MGN, y una bibliografía de obras y documentos consultados por el autor en el curso de sus investigaciones.

En este volumen el Dr. Carter ha añadido muchas cosas de gran valor a sus investigaciones sobre Gutiérrez Nájera, y por eso merece la gratitud de todo admirador del vate mexicano.

ERWIN K. MAPES

Universidad de Iowa,
Iowa City, Iowa.

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, *Antología crítica de José Martí.* Recopilación, introducción y notas de... [Universidad de Oriente, Departamento de Extensión y Relaciones Culturales, Santiago de Cuba]. México, D. F., Publicaciones de la Editorial Cvltvra, T. G., S. A., 1960.

Desde 1935 Manuel Pedro González se viene ocupando de la obra de José Martí. Por lo menos es de aquella fecha su primer trabajo martiano, "La revaloración de Martí", que fue escrito para la revista *Nosotros,* de Buenos Aires, y que, debido a la suspensión temporaria de ese benemérito órgano cultural, apareció dos años más tarde (1937) en *Fichero,* de La Habana. "Acotaciones en torno a su bibliografía", dice, modestamente, el subtítulo de la reproducción en volumen *(Estudios sobre literaturas hispanoamericanas. Glosas y semblanzas,* México, Ediciones

Cuadernos Americanos, 1951, pp. 133-150). Es en verdad una revisión a fondo de la bibliografía martiana de 1895 a 1935 y en ella se apuntan algunos temas que el propio autor retomará más adelante: los de las relaciones de José Martí con los Estados Unidos y con Rubén Darío, por ejemplo.

Sin embargo, este trabajo no era más que un adelanto de la obra mayor que Manuel Pedro González preparó "a lo largo de más de veinte años de laboriosas pesquisas": las imprescindibles *Fuentes para el estudio de José Martí. Ensayo de bibliografía clasificada* (La Habana, Publicaciones del Ministerio de Educación, DDirección de Cultura, 1950, volumen I de la serie de "Bibliografía Cubana", como no podía ser de otra manera. En el prólogo, titulado "Significación de José Martí", Manuel Pedro González estampó lo siguiente: "Como otros muchos, hubo una época en que soñé escribir un libro sobre Martí —tema que a tantos ha tentado— pero decidí que era más necesario y más útil a la gloria del Maestro, reunir y clasificar por lo menos parte de lo mucho que sobre él se ha escrito para facilitar su estudio a los que en el futuro quieran ahondar en su análisis". Tres años después de dicha declaració, Manuel Pedro González publicó su *José Martí, Epic Chronicler of the United States in the Eighties* (With an Introduction by Sturgis E. Leavitt, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1953), obra sobre cuyo tema se han escrito varias monografías, pero que por haber aparecido en inglés y dirigida en especial al público norteamericano ha contribuido notablemente en la difusión del nombre de Martí en los Estados Unidos. Hay que advertir que a la aparición de este libro la bibliografía de Martí en inglés sólo contaba con la traducción de *Martí, el apóstol,* de Jorge Mañach *(Martí, Apostle of Freedom,* traducción de Coley Taylor, New York, The Devin-Adair Co., 1950); una antología de textos de Martí referentes a los Estados Unidos *(The America of José Martí,* traducción de José de Onís, con prólogo de Federico de Onís, New York, The Noonday Press, 1953) se publicó un poco después en el mismo año. Lo mismo cabe decir de la obra de Félix Lizaso, *Martí, místico del deber (Martí, Maytyr of Cuban Independence,* traducción de Esther Elise Shuler, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1953).

De entonces a la fecha Manuel Pedro González ha escrito una serie de ensayos sobre diversos aspectos de la obra de José Martí, que reunidos formarían un volumen más denso que el anterior. En el Primer Congreso de Escritores Martianos, celebrado en La Habana en febrero de 1953 para conmemorar el primer centenario del nacimiento de Martí, presentó dos ponencias: I) "Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí", y II) "Resonancias de la prosa martiana en la de Darío", que fueron incluidas después en la *Memoria* correspondiente (La Habana, Publicación de la Comisión Nacional Organizadora de los Actos y Ediciones del Centenario de José Martí, 1953) y ocupan en ella 67 páginas. Al año siguiente apareció su "José Martí, anticlerical irreductible" en *Cuadernos Americanos,* enero-febrero de 1954, año xiii, vol. lxxiii, No. 1, pp. 170-197). A la *Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz por sus discípulos, colegas y amigos* (La Habana, 1956) contribuyó con un ensayo sobre "José Martí: jerarca del modernismo", y al *Libro jubilar de Emeterio S. Santovenia en su cincuentenario de escritor* (La Habana, 1957), con otro sobre la "Conciencia y voluntad de estilo en Martí". Finalmente, en un breve volumen de *Notas en torno al modernismo* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958), se in-

cluyen dos artículos: "De una amistosa polémica con Juan Marinello en la que se ventilaba el carácter y alcance del modernismo tanto como la consanguinidad de la estética martiana con la de los más destacados representantes de aquel movimiento" y una extensa reseña sobre la *Sección constante,* de José Martí, que exhumó Pedro Grases de *La Opinión Nacional* (Caracas, 1955; pero también en las "Acotaciones a *El poema en prosa en España*" (obra antológica de Guillermo Díaz-Plaja publicada en 1956), incluidas en las *Notas en torno al modernismo,* destaca Manuel Pedro González, con preciosa documentación y con fino criterio, características relevantes del estilo de Martí, lo mismo que su preeminencia y prioridad en la renovación de la prosa artística en lengua española.

Así pertrechado nuestro autor, nos presenta hoy esta *Antología crítica de José Martí,* cuyos únicos defectos —adelantémoslos de una vez— son o se nos antojan: una cierta ambigüedad semántica en el título y la exclusión no jusitficada de un ensayo cuando menos del propio antólogo. Porque este macizo volumen es realmente una magnífica *"Antología* de estudios sobre Martí", tal como la llama, con sencillez y precisión, Manuel Pedro González en la nota de "Explicación y gratitud" que la precede, y no una 'Antología de la obra de crítica de José Martí' u otra 'Antología muy exigente de José Martí', como podría momentáneamente pensarse. Y siendo, como en efecto lo es, una 'Antología de la crítica sobre José Martí', muy rigurosa por cierto, no debió excluirse de ella, por prurito de innecesaria modestia, su propio estudio sobre la "Conciencia y voluntad de estilo en Martí", aunque figurara al lado de los excelentes ensayos de Alfredo A. Roggiano ("Poética y estilo de José Martí") y de José Antonio Portuondo ("La voluntad de estilo en José Martí"), pues sólo la literalidad de su título, no el contenido, importa una repetición. También pudo Manuel Pedro González sustituir "La huella de Martí en Rubén Darío", de Osvaldo Bazil, trabajo bien superado ya por el antólogo con sus propias ponencias sobre la "Iniciación de Rubén Darío en el culto a Martí" y sobre las "Resonancias de la prosa martiana en la de Darío", verdaderas aportaciones originales.

La *Antología* está dividida en tres secciones: "Estudios sobre la prosa de José Martí" (quince piezas), "Estudios sobre José Martí, poeta" (ocho) y "Estudios sobre las ideas de José Martí" (siete). La primera contiene los ensayos ya clásicos de Darío, Gabriela Mistral y Unamuno y los de Juan Ramón Jiménez, Federico de Onís y Max Henríquez Ureña, bien conocidos y valorados. Hay que subrayar las aportaciones de los ensayistas más recientes como Roggiano, Portuondo y Anderson Imbert, de las que no se podrá prescindir en el futuro, seguramente. Otros ensayos son firmados por martianos distinguidos, como Medardo Vitier, Fina García Marruz y Juan Marinello. Antes nos referimos al de Osvaldo Bazil y ahora al del crítico español Guillermo Díaz-Plaja, buen conocedor de Martí.

Los "Estudios sobre José Martí, poeta" debieron encabezarse por el del mismo título de Rubén Darío, de acuerdo con la cronología de las piezas, como se hizo en la sección anterior. El de Gabriela Mistral sobre los *Versos sencillos,* como el de "La lengua de Martí" merece sobradamente la inclusión; son ensayos que dicen tanto de Martí como de ella misma. De la crítica moderna sobre la poesía de Martí (Eugenio Florit, Juan Carlos Ghiano, Roberto Ibáñez y Cintio Vitier) la más abarcadora es la de Ghiano, la más sensible la de Florit; todas iluminativas de alguna obra o de un aspecto poético de Martí. Los ensayos de José María

Chacón y Calvo y de José J. Arrom se complementan mutuamente :son necesarios para el cabal conocimiento de "José Martí, poeta".

Las piezas sobre las ideas de Martí están suscritas casi exclusivamente por cubanos, si se exceptúan las "Reflexiones" de D. Fernando de los Ríos y el ensayo de Andrés Iduarte, trabajos estimados desde su primera publicación. Los ensayos de Mañach y Piñera son de lo más serio que se ha escrito sobre el tema. Los dos de Miguel Jorrín son los más ceñidos y enjundiosos. El de Medardo Vitier completa muy eficazmente las venerables "Reflexiones" de D. Fernando de los Ríos. El volumen se cierra con una bibliografía mínima de y sobre Martí, destinada a los lectores extranjeros no familiarizados con la obra y la crítica martiana.

La calidad de la selección de estos estudios y la utilidad de tenerlos a mano en un solo volumen es innegable. Los estudiosos de Martí y de las letras hispanoamericanas estarán siempre agradecidos con el modesto pero riguroso compilador. Ya es tiempo que los grandes autores hispanoamericanos dispongan de obras como ésta y no sólo de elogios y panegíricos. Estudio, comprensión y valorización es lo que necesitan.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Biblioteca Nacional,
Universidad de México.

EDUARDO NEALE-SILVA, *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera.* México, Fondo de Cultura cEonómica, 1960, 506 pp. + índ. (Colección "Tierra Firme", No. 66).

Es ésta una biografía surgida de una necesidad interna del crítico, la de "conocer la vida del poeta para comprender mejor su obra"; Neale-Silva la ha plasmado con sorprendente objetividad, absteniéndose en lo posible de formular juicios estéticos sobre la producción literaria de Rivera, pero sin ignorar las relaciones existentes entre la vida y la obra. Poseedor de una riquísima documentación periodística y oral, ha podido trazar el desarrollo de la compleja personalidad de Rivera y describir el ambiente físico y espiritual en que se formó, como labor previa a la exégesis literaria; el mismo Neale-Silva nos lo dice: "pensamos insistir sobre sus méritos artísticos en trabajo aparte".

Pero aun cuando esta exégesis quedara por desgracia en mero proyecto, tenemos sobrado motivo para estar satisfechos de esta *Vida de José Eustasio Rivera.* Es modelo de solvencia documental y de fino análisis sicológico. Lenguaje sencillo y claro, sin repujos de estilista, que cumple cabalmente la secuencia narrativay el rigor de la exposición. Si Neale-Silva no cumple lo prometido, no podríamos reprochárselo excesivamente, porque en realidad ya ha hecho mucho con presentar el "horizonte humano" de Rivera. Con hilos fuertes a la vez que delicados ha tejido esa "insonsútil tela" que es una vida; sólo falta ahora saber leer

"el revés de la trama". Esto puede hacerlo Neale-Silva u otra persona de sus capacidades y que tenga como él amor por la obra de Rivera.

Con detenimiento y documentación apropiada el biógrafo rectifica las fechas y circunstancias del nacimiento y la muerte de Rivera, y narra ssu polémicas y afanes literarios, sus viajes al Perú, México y los Estados Unidos, sus estudios y preparación cultural, sus experiencias de aventurero y explorador y sus proyectos editoriales, todo ello con espíritu objetivo y sin ningún alarde de "biografismo". Pero Neale-Silva no ha querido detenerse en las exterioridades de la vida del hombre y de su ambiente. Ha penetrado resueltamente en la sique del creador y en los modos peculiars dl país y del continente que lo produjo, describe los encontrados movimientos del corazón del poeta y las manifestaciones públicas de Colombia frente al hombre y la obra. Y el biógrafo ha hecho más aún: nos adentra en la gestación y escritura de *Tierra de promisión* y *La vorágine*. De aquí en adelante tendrán que partir los trabajos críticos de Neale-Silva.

En la "Introducción" encontramos observaciones y planteamientos que ya el crítico ha resuelto por anticipado en el ejercicio biográfico: "El estudio de la vida de un literato nos lleva a establecer la relación entre el hombre y su creación artística... Una fuente de falsas suposiciones es la obra misma de Rivera: *Tierra de promisión* (1921) y *La vorágine* (1924). Muchos hay que han tomado por autobiográficos no pocos detalles que en realidad son ficticios". Pero no está de más señalar que estos problemas han sido planteados en el plano teórico, pero con abundantes ejemplos de la literatura iuniversal, por Alfonso Reyes en sus *Tres puntos de exegética literaria* (1945), especialmente en el segundo sobre "La vida y la obra", y en los ensayos sobre "La biografía oculta" y "Detrás de los libros", de *La experiencia literaria* (1942), obras que Neale-Silva no puede desconocer.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

Biblioteca Nacional,
Universidad de México.

EMILIO CARILLA, *El Romanticismo en la América Hispánica* (Madrid: Editorial Gredos [Biblioteca Romántica Hispánica, Estudios y Ensayos, 40], 1958).

El índice de materias de este libro (págs. 507-512) es un espléndido programa de estudio del romanticismo americano. Ofrece, tras la presentación del ambiente histórico y del concepto de lo romántico, el examen de las influencias europeas y el de las doctrinas y polémicas americanas del romanticismo; a continuación, el de la lengua, la métrica, los géneros y los temas, con un detalle de las generaciones románticas y de la transición del romanticismo al modernismo; y acaba con una panorámica visión del romanticismo brasileño.

El contenido del libro muestra claramente los méritos y las dificultades del intento de una obra de tal envergadura en nuestro momento.

Entre los méritos se cuenta el caudal de lecturas del autor en las literaturas de los países hispánicos desde el Bravo a Magallanes. La extensión geográfica y

temporal del empeño hace que el referido mérito se halle contrabalanceado por la dificultad a veces de obtener textos importantes. Es evidente al examinar las notas de pie de página que el Sr. Carilla ha tenido que recurrir con harta frecuencia a antologías y colecciones para hallar algunos. No es esto siempre cierto, claro está: Los materiales primarios de las literaturas del Río de la Plata, Chile, Venezuela y Colombia, por ejemplo, parecen haberle sido más accesibles que los de los demás países americanos de lengua española. Parecidas dificultades debieron surgir en el empleo de trabajos críticos.

La dificultad principal reside en que es muy difícil escribir una obra totalizadora sobre el romanticismo en la América hispánica cuando aun carecemos en demasiados casos de estudios monográficos a fondo sobre el romanticismo en distintos países y sobre escritores no sólo menores sino incluso mayores de dicho movimiento. No es pues superficialidad lo que afecta al contenido de la obra sino la lucha constante entre la ambición de hacer labor sintetizadora y la resistencia de un material insuficientemente trabajado; insuficientemente trabajado, entiéndase bien, no por el Sr. Carilla sino por el cuerpo de investigadores de la literatura hispánica. Quizá la lección más valiosa que se saque de este libro es que hay mucho qué hacer en el estudio de este aspecto de la literatura ochocentista americana. El Sr. Carilla ha organizado lo que hay, mérito no pequeño, pero no ha podido realizar sólo lo que ha de ser labor preliminar de muchos.

Este libro marcará así una etapa en el estudio del romanticismo en América y de él puede deducirse un programa de estudios indispensables para que dentro de veinte años pueda otro trabajador tan laborioso como el Sr. Carilla dar un paso adelante en la nueva sintetización de los materiales que se descubran por inspiración de nuestro meritísimo contemporáneo.

Conviene decir, pues, que tanto por su utilidad como por su insuficiencia este libro merece bien de las letras de lengua castellana.

LUIS MONGUIÓ

Universidad de California,
Berkeley, California.

GUILLERMO DE TORRE, *Claves de la literatura hispanoamericana.* Cuadernos Taurus, 27, Madrid, 1959.

En este ensayo, diestramente realizado y ya anticipado parcialmente en un número reciente de la *Revista Hispánica Moderna* (XXV, Núm 3, julio de 1959, pp. 185-198), el crítico Guillermo de Torre nos ofrece unas posibles claves de interpretación para sintetizar lo más característico de la literatura hispanoamericana. Sin dogmatismos ni rigideces, propone trazar un índice teórico de sus constantes y sus coordenadas más esenciales. De hecho, el libro nos parece no sólo un diagnóstico sino también, a la vez, un pronóstico. Desde luego, la gran diversidad y pluralidad de las letras hispanoamericanas se resisten a la deseada síntesis y dificultan la tarea del crítico, pero, en su visión de conjunto, Guillermo de Torre

ha podido soslayar en todo lo posible parcialidades y, por lo demás, quiere evitar herir las hipersensibilidades nacionalistas.

Quisiéramos señalar en este libro cierta flexibilidad discursiva, propia, es verdad, del género que maneja con tanta maestría el ensayista, y también cómo el crítico se apoya más en sus experiencias directas y contactos diarios con la misma vida literaria de Hispanoamérica que en teorías establecidas *a priori*. Pero no por esto deja de acoger autorizadas opiniones de otros críticos (Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Picón Salas, Borges, etc.). Además toma la preocupación de no avanzar afirmaciones categóricas e irresponsables; prefiere discutir, plantear e interrogar en vez de dogmatizar. Este tono dubitativo tiende a quitar toda clase de agresividad polémica a sus páginas y asegura con qué habilidad Guillermo de Torre sabe eludir muchos riesgos inherentes a tan ambicioso enfoque. Por otra parte, conviene anotar una cosa que indudablemente favorece las inducciones del crítico: nos referimos a su bien conocida familiaridad con las literaturas europeas, de las que es uno de los más asiduos comentadores, y también a su posición actual de equidistancia entre las dos literaturas hispánicas. Nada de espíritu localista, pues. Y escribe desde una perspectiva rigurosamente intelectual, o si se quiere universal, y no nativista. De ahí, quizá, surja algún reparo a su modo de ver esas literaturas. Finalmente importa advertir que el intento de Guillermo de Torre en la crítica literaria acompaña, guardando las debidas proporciones, a los escritores americanos de distintas latitudes, tanto creadores como ensayistas, que actualmente se dedican, con seriedad y ahinco, a una indagación sobre su razón de ser espiritual e intelectual.

Este es un libro pequeño en su tamaño pero nada limitado en su alcance. Así puede justificarse la desmesurada extensión de la presente nota, que aspira sencillamente a exponer con toda objetividad ciertas opiniones y conclusiones a que llega Guillermo de Torre en tan interesante ensayo. Abre un sin fin de sugerentes perspectivas, algunas de ellas aptas para el más variado comentario. Por la naturaleza del tema estudiado, es evidente que el libro pueda despertar reacciones de las más diferentes según y cómo uno vea la literatura hispanoamericana. ¿Cuáles son, pues, estas claves de interpretación y cuál es el método que utiliza el ensayista en la presentación de sus materiales?

Para Guillermo de Torre la literatura hispanoamericana es, desde sus primeros momentos, una continuación o derivación de la española. No nace, pues, de manera súbita con la Independencia sino con el Descubrimiento. Hispanoamérica tiene también sus clásicos de la época colonial, escritores surgidos simultáneamente con otros españoles, pero con un carácter propio e individual sin que este tono nuevo los separe de la literatura matriz. Si bien el sustrato español determina la unidad espiritual y lingüística de las repúblicas hispanoamericanas, tal identidad originaria no excluye nuevos matices y tonalidades genuinamente americanos. Sin embargo, el crítico descubre una primera clave permanente en la resistencia de Hispanoamérica a esa tradición, en la tensión que existe con respecto a las derivaciones españolas. Tal conflicto se explica, desde luego, por el deseo de buscar y de encontrar una personalidad propia.

En seguida nos hace observar que la evolución histórica de la literatura hispanoamericana produce la impresión de cierto *asincronismo* y discontinuidad. Juzgada esa literatura con criterio europeo, es verdad que hay muchos anacronismos,

pero tal característica no es definidora ni exclusiva por las muchas expresiones *sincronistas* que no escapan a la mirada historicista. Hasta España tiene —el caso más notorio es el modernismo— sus propios anacronismos con respecto a América. No obstante, según puntualiza Guillermo de Torre, no deja de reaparecer una misma suerte de discontinuidad en el siglo actual. Ejemplo capital citado y, por lo demás, obra de primera categoría: *Don Segundo Sombra,* en que se recrea sentimentalmente una vida casi primitiva con todas las técnicas más avanzadas que Güiraldes aprendió en la estética francesa. Así, pues, el crítico halla como rasgo característico de gran parte de la literatura hispanoamericana la conjugación de lo que él denomina elementalismo y refinamiento. Otras novelas de la misma época pudieran citarse también para sostener la tesis de esta misma fusión del tema criollo con los procedimientos artísticos más bien europeos de novelar. Precisamente la superposición y coexistencia de estilos, no sólo en la literatura sino también en las artes plásticas, viene a ser una cualidad distintiva de la expresión artística en Hispanoamérica. Vale la pena transcribir las palabras textuales de Guillermo de Torre: "Este mestizaje de elementos constitutivos... se nos aparece como el común denominador, como la constante más definitoria de las letras hispanoamericanas. Es —reiterémoslo— primitivismo y refinamiento conjugados; aparte de los casos apuntados, se personifica en los hombres de acción del siglo XIX que son al mismo tiempo literatos; se expresa en la alternancia de propagandismo político y esteticismo quintaesenciado; traduce, en último término, la amalgama de dos espíritus y tendencias: europeísmo y americanismo". (p. 33).

En las páginas finales, de vuelta ya en unas premisas fundamentales de su Hispanoamérica obras dignas de cualquier literatura, obras de categoría internacional? Estas interrogantes y otras muchas llevan a Guillermo de Torre a toda una serie de reflexiones, con frecuencia problemáticas, que no carecen de interés, y las diferencias regionales o nacionales frente a los rasgos más bien generales, cuyas líneas generales merecen ser brevemente resumidas. Insistir demasiado en supone una limitación porque se cierra por lo menos un camino para la plena comprensión de esa literatura. no sólo en el extranjero sino también en las naciones vecinas. Otra consecuencia del mismo particularismo es la conocida incomunicación entre las repúblicas hermanas. Se llama atención sobre la admirable curiosidad extravertida de Hispanoamérica, pero desgraciadamente ésta suele ser unilateral, orientándose casi siempre hacia Europa. Para Guillermo de Torre la solución ha de encontrarse en una *integración* que funda lo propio y lo adquirido. Así puede ser combatida toda tendencia escisionista. No es cuestión, pues, de volverse de espaldas a lo europeo para acoger por encima de todo lo indígena, sino de formar una más amplia conciencia continental que permita así ensanchar fronteras dónde fijar el punto en que comienza el uno y termina el otro. Para fines de tal deslinde rechaza por falaces e insuficientes los temas y las particularidades idiomáticas y ve como lo propiamente americano "un acento más emocional que rigutituye una clave diferenciadora de la literatura peninsular.

Aceptada la existencia de la literatura hispanoamericana en su totalidad, lo la vitalidad de ciertas formas literarias, desde la Edad Media en adelante, cons- No se le olvida a Guillermo de Torre relacionar este fenómeno con la literatura tesis, Guillermo de Torre recalca la importancia de lo español en la formación y española en que abundan los "frutos tardíos" (Menéndez Pidal). Y seguramente

más espinoso del tema es establecer la unidad de *una* literatura dentro de toda y derribar barreras. Revisadas brevemente algunas teorías de lo americano (inclusive la de H. A. Murena), el crítico pregunta cómo diferenciarlo de lo europeo y raturas? ¿Cómo establecer jerarquías válidas dentro de la frondosidad? ¿Tiene la consabida fragmentación y heterogeneidad propia de Hispanoamérica. Parece que prevalezcan las diferencias sobre las coincidencias. ¿Cómo abarcar en una mirada de conjunto la plurivalencia de rasgos ditnidores de una veintena de literosamente intelectual". (p. 65).
desarrollo del espíritu hispanoamericano: "la cultura de raíz hispánica es, ha sido y seguirá siendo una presencia irremplazable, necesaria, en el mundo hispanoamericano." Pero, ante de que se escandalicen los americanistas más violentos, citemos las siguientes palabras del crítico: "Presencia, sí, pero no preeminencia que implique un trato de favor" (p. 69). Los remedios propuestos por el ensayista no son, pues, unilaterales sino que marcan un término medio que quiere rehuir todo exclusivamente extremista. Se da por satisfecho si se puede correr en América la cortina de desconfianza ante los valores peninsulares. Recomienda una vez más la necesidad de un "diálogo de literaturas", tema abordado por el mismo en varios trabajos anteriores, un diálogo franco y sin sentimentalismos de ninguna clase. Para realizar tan alto ideal de reciprocidad intelectual (y la palabra clave es *reciprocidad)*, será necesario extirpar en España la incuriosidad y la indiferencia por cosas americanas. Asimismo en América cierta actitud, si no de rechazo, por lo menos de independencia con respecto a la Península. Sólo así se puede llegar a una máxima comprensión que supere la dispersión y la diversidad, formulando además una tabla de valores que permita deslindar un balance auténtico de lo muerto y lo vivo de las letras hispanoamericanas. Es decir, Guillermo de Torre se interesa en las posibilidades sustantivas y afirmativas de un internacionalismo literario.

Finalmente llega a preguntarse: "¿Será excesivo pronosticar que cuando este continente pierda o sobrepase la obsesión de su 'autonomía cultural', ésta será la señal de que verdaderamente ha llegado a poseerla?" (p. 80) No es pesimista ni severo en su modo de encararse con la literatura hispanoamericana. Ve en las generaciones jóvenes una cada vez mayor exigencia, lo cual lIva a una nueva etapa de madurez en toda Hispanoamérica. Cree en la posibilidad de una expresión auténticamente universal con tal de que se mantenga una posición de interdependencia cultural; se eliminen las complacencias y exageraciones nacionalistas; y se cultiven motivos y sentimientos que trascienden lo meramente localista.

ALLEN W. PHILLIPS

Universidad de Chicago,
Chicago, Illinois.

MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA. *Obras; crítica literaria, I.* Centro de Estudios Literarios, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1959.

En 1953, diez años después de publicar las *Obras inéditas: Poesías y crónicas de "Puck"* (Nueva York, 1943), E. K. Mapes, infatigable investigador y perito

en la obra de Nájera, observó atinadamente que "una de las rarezas de nuestro estudio del Modernismo consiste en que siempre hemos juzgado a Manuel Gutiérrez Nájera por una parte muy pequeña de su obra ("Manuel Gutiérrez Nájera, seudónimo y bibliografía periodística," *RHM*, XIX, 132). A partir de 1956 los devotos del "Duque Job" iniciaron la magna labor de recoger sus numerosos escritos que vieron la luz, firmados con diversos seudónimos, en periódicos y revistas mexicanos del siglo pasado. Con la publicación del libro de Boyd G. Carter, *Manuel Gutiérrez Nájera; Estudio y escritos inéditos* (México, 1956), se dio el primer paso. Luego, en 1958, los *Cuentos completos y otras narraciones*, coleccionados y ordenados cronológicamente por el Profesor Mapes, contribuyeron al mayor conocimiento del desarrollo del estilo narrativo najeriano. El libro que aquí se reseña, organizado también en forma cronológica y dividido en dos partes —"Ideas y temas literarios"; "Literatura mexicana"— es el primer tomo de una edición que promete reunir la obra dispersa del poeta mexicano.

La ausencia, hasta muy recientemente, de una edición cronológica de los escritos de Nájera ha imposibilitado los estudios estilísticos de su prosa, y, en particular, la comparación de su prosa artística con la de modernistas coetáneos. Hace años, en cambio, que la poesía está ordenada cronológicamente, y hoy, puede decirse, la tenemos completa —o casi en su totalidad— en la excelente edición de Francisco González Guerrero, *Poesías completas* (México, 1953).

Este volumen de prosa, lo mismo que el que E. K. Mapes publicó en 1958, debe ser considerado a la luz de los estudios recientes —de Max Henríquez Ureña, Federico de Onís y Manuel Pedro González—, de los que ha resultado una revaloración del movimiento modernista. La crítica actual, confrontada con las conclusiones de los arriba mencionados investigadores, ha rectificado la cronología del Modernismo, la que fijaba su comienzo en 1888, y, a la vez, guiada por la Estilística, ha concedido el merecido valor a la prosa artística, cuna del estilo modernista. Los iniciadores de esta prosa fueron dos artistas que trabaron amistad en México entre 1875 y 1877: Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí. Por consiguiente, la nueva edición de la prosa de Nájera, patrocinada por el Centro de Estudios Literarios de la Universidad de México, proporcionará valiosísimos datos a quienes se interesan en la primigenia prosa modernista, y en las afinidades, coincidencias y diferencias en el estilo de ambos iniciadores del Modernismo. En las ochenta y ocho piezas de teoría y crítica literaria que integran este tomo, hay una rica veta de recursos formales de que se sirvieron los modernistas en la elaboración de su estilo, algunos de los cuales Nájera usaba conscientemente en 1876: impresionismo, simbolismo, sinestesia, parnasismo, simbolismo cromático, y una técnica relacionada con el impresionismo, denominada "la trasposición pictórica" por Ernesto Mejía Sánchez.

En la primera parte del libro (págs. 47-106), bajo el rótulo de "Ideas y temas literarios", están recogidos los ensayos en que Gutiérrez Nájera expone sus ideas teóricas sobre la literatura. Estas piezas, once en total, revelan la soltura y autoridad con que, desde muy temprano en su carrera literaria —1876— el bardo mexicano manejaba temas estéticos. Uno de los aspectos más relevantes de estos artículos —amén de su riqueza ideológica— es la similitud de algunos de los conceptos expresados ya expuestos por Martí, y aunque la preceptiva najeriana nunca

alcanzó el máximo desarrollo ni la fecundidad de la martiana, a los dos artistas cupo el honor de inaugurar el estilo modernista y de formular una teoría literaria correspondiente entre 1875 y 1885.

La segunda sección de las *Obras* (págs. 109-539) reproduce aquella parte de la crítica literaria de Nájera que versa sobre las letras mexicanas; las setenta y siete piezas incluidas bajo el título de "Literatura mexicana" ofrecen un verdadero panorama caleidescópico de la actividad cultural de México en los últimos decenios del siglo diecinueve. A pesar de la premura con que, en su mayoría, estos artículos fueron escritos, en ellos Nájera demuestra su dominio del arte de la crítica. Con frecuencia es generoso, a veces severo; en ocasiones se sirve del humor y la sátira; pero en todos sus juicios valorativos se transparenta el artista consumado cuyas extensas lecturas en las literaturas de Grecia, Roma, España, Francia, Alemania, Hispanoamérica y los Estados Unidos, le facilitaron las ideas indispensables para enjuiciar la obra de sus compatriotas con plena justicia.

Este volumen de las obras del "Duque Job" quizá no hubiera visto la luz hoy sin las investigaciones del Profesor Mapes, quien identificó y fotografió en micropelícula casi todos los ensayos. A Ernesto Mejía Sánchez debemos la copiosa información bibliográfica, la pulcritud general de la edición, y, sobre todo, las abundantes y eruditas anotaciones que arrojan luz sobre nombres, títulos y acontecimientos mencionados en las piezas.

Las *Obras* van precedidas por una magnífica introducción de Porfirio Martínez Peñaloza (págs. 15-43); en ellas el prologuista analiza las fuentes de las ideas teóricas de Nájera, discute las lecturas que, con toda seguridad, moldearon sus nociones estéticas, y, por fin, estudia la crítica literaria de la época en que Nájera ejerció el periodismo. Nos alegra que el Señor Martínez Peñaloza le conceda a "Puck" su justo lugar dentro del Modernismo, llamándole "iniciador" (pág. 29), y no "precursor". Mas no nos explicamos por qué pone en tela de juicio la autenticidad de la metáfora huguesca "L'art c'est l'azur" (pág. 27), que Eduardo de la Barra reprodujo en el prólogo a la primera edición de *Azul...*, citando con fidelidad de una sección intitulada "Le Beau, serviteur du Vrai" de *William Shakespeare,* obra en que Hugo utiliza la frase varias veces. Sin embargo, esta inexactitud no desdora en absoluto un libro tan cuidadosamente preparado y que constituye una contribución de primera categoría a la bibliografía najeriana.

IVAN A. SCHULMAN

Washington University,
Saint Louis, Missouri

MARCO ANTONIO MONTES DE OCA, *Delante de la luz cantan los pájaros,* Editorial Fondo de Cultura Económica [Colec. Letras Mexicanas, Núm. 50], México, 1959.

Este nuevo título del poeta mexicano Marco Antonio Montes de Oca es su cuarto libro publicado y, al mismo tiempo, constituye su obra completa. Si se

observa el orden de las respectivas publicaciones que precedieron a dicho título, podrá deducirse que la denominación correspondiente al lugar de *Delante de la luz cantan los pájaros* sería "Ofrendas y epitafios", subtítulo éste de una de las cuatro partes en que está dividido el libro, por cierto la que hasta ahora no había sido recogida en volumen ya que cada una de las otras tres partes se subtitulan de la misma manera que cada uno de los tres poemarios publicados anteriormente.

Montes de Oca, nacido en 1932, se dio a conocer con *Ruina de la infame Babilonia* (1953), poemario que le proporcionó elogios y augurios felices, animándole, incluso, a publicar un segundo que denominó *Contrapunto de la fe* (1955); el éxito se repitió y nuevamente el autor buscó a los editores para entregarles su tercer poemario: *Pliego de testimonios*, volumen infortunado que los críticos no recibieron con igual entusiasmo.

El poeta desde su comienzo mostró seguridad en el paso, por ello, desde entonces, no hubo ningún contrasentido al afirmarse que sus creaciones lo descubrían como a un artista maduro no obstante su juventud; ninguno podía negar calidad a quien con un tomo primigenio ya era autor de versos como éstos que se encuentran en *Ruina de la infame Babilonia:*

> Y mientras el muro poda su propio moho,
> y disimula eu edad
> y la familia entera golpea en las tinieblas,
> invoco las paladas que amrotiguan
> el hedor de las bestias ahogadas,
> los cubos de polvo benefactor
> descargados en la basura pululante
> y temo a la calavera que tira su antifaz de carne
> sobre el río de creciente podredumbre.

Esta forma de construir el poema es casi solitaria en la historia de la poesía mexicana; el grupo de poetas más respetado en México, el reconocido como "generación de Contemporáneos", al que integra nombres prestigiados como el de Carlos Pellicer y José Gorostiza, no fincó ninguna clase de antecedentes literarios de esta índole. Buscando conexiones podría retrocederse al año 1922, cuando Manuel Maples Arce con su libro *Andamios interiores* encabezó la inquietud "estridentista" ansiosa de nuevos cauces para la expresión literaria, pero aquí, cualquier semejanza, sólo hace referencia al atrevimiento de la imagen, pues Maples Arce es —como corresponde a su momento— menos serio que Montes de Oca, de modo que se debe avanzar sobre el año 1924 para leer de Maples algunas construcciones poemáticas aparecidas en *Urbe:*

> Entre los matorrales del silencio
> la oscuridad lame la sangre del crepúsculo.
> Las estrellas caídas
> son pájaros muertos
> en el agua sin sueño
> del espejo.

Este es ya, podríamos decir, el Maples serio, meditativo sobre la nueva figura literaria que desea revolucionar el ambiente poético, sin embargo, su seriedad no

lo acerca a la elaboración de Montes de Oca, quien sin pretender revolucionar construye el poema aprovechando la experiencia depuradora sufrida durante 30 años por los *ismos* de vanguardia; por otra parte, la poesía del poeta joven refleja, en el manejo de la palabra, modelos ejemplares tales como Xavier Villaurrutia y Octavio Paz.

Ahora bien, toda la obra de Marco Antonio Montes de Oca a excepción de *Pliego de testimonios* está concebida dentro de un juego de imágenes puramente *creacionistas,* huidobrianas, como gusta Antonio de Undurraga —¡ese gran poeta chileno!— que se conciba el poema. El libro excepcionado, el tercero, es un libro que da la idea de haber sido scrito con urgencia, buscando para expresar el concepto una mayor síntesis en la imagen; para el poeta debe ser un libro doloroso porque porque descompensa su calidad creativa debido a su cerrazón, a su oscuridad; sufre con él un estancamiento. Sin ser un libro estéril no abona nada sobre lo que aportaron los dos primeros. Apenas hay intentos, esfuerzos, sin llegar a verdaderas realizaciones.

Al reunir en *Delante de la luz cantan los pájaros* toda su poesía, Marco Antonio Montes de Oca ha procurado no olvidar las experiencias propias, recordar los pronunciamientos de la crítica contra *Pliego de testimonios,* así como también las sugestiones de amigos que ahondaron por igual sobre los tres libros y la necesidad de recurrir al mayor pulimento, ganar en claridad, economizar lenguaje y, quizá, —sin menoscabo de la delimitación formal— acercarse a humanizar aquellos períodos poéticos que dan la impresión de estar mineralizados, de ser simple enumeración de imágenes, colección bellísima de joyas que al ser tocadas molestan por su frialdad, por su abandono de la mano del hombre. Montes de Oca no desaprovechó la lección y consciente de la responsabilidad que implica en nuestro tiempo ganar el reconocimiento de poeta, modificó de distintas maneras tanto los poemas que ya habían sido recogidos en libros como los que conforman el grueso de su producción más reciente.

A fin de dar una idea —como corresponde a las limitaciones de espacio propias de este trabajo— de lo que para el poeta mexicano significó la experiencia antes apuntada, es necesario referirse a *Contrapunto de la fe* y *Pliego de testimonios,* adelantando que ambos libros al ser reeditados fueron rigurosamente *aumentados, corregidos* y *disminuidos,* lo que explica una segunda versión de cada uno de ellos.

Contrapunto de la fe en su primera versión inicia el poema con este verso: "La tierra apelmazada en las uñas"; y en la más reciente: "El hombre es tan libre como un halcón"; o sea que el autor coloca al *hombre* en un primer plano como se constata en versos posteriores. Enseguida, aparecen muchas partes del poema donde se eliminan versos o se cambian palabras que en la primera versión habían empañado la transparencia estética; sirvan estos ejemplos:

1ª versión	*2ª versión*
Muerto el halcón, no delante de mi pregunta deshollada,	Muerto el halcón nace la vida con su rocío de ojos de caballo,

sí en la nuca del centinela
naces, vida, con tus rocíos de ojos de
[caballo,
con tus enormes pequeñeces,
con tu asesino domingo siete
que no esperábamos los mortales.

con sus tristes y enormes pequeñeces
que no esperábamos los mortales.

Y un ejemplo de búsqueda de la claridad para exponer el concepto puede apreciarse aquí:

1ª versión

¿Tiemblas marino, es mucha la joya del
[sol
para tus párpados...

2ª versión

¿Tiemblas marino, resplandece demasia-
[do la joya del sol
y no soportas el tormento de sus párpa-
[dos quemados?

Pliego de testimonios en su primera versión está integrado por cuatro poemas; a cambio, en la segunda han sido agregados estos dos: "En el umbral de la plegaria" y "La vieja alianza". El poema titulado "El jardín que los dioses frecuentaron" en su segunda versión ha perdido 19 versos y ha ganado una cita de Hölderlin, aparte que desde el principio pueden anotarse mutaciones benéficas como éstas:

1ª versión

Extranjera es la luna
en la noche sólo poblada con dos aman-
[tes.
Niniguna cuña de maravilla cabe en
[esa esfera
que no lanza de sí ni su aliento,
pues todo sirve a su robusta plenitud,

2ª versión

Extranjera es la luna
en la noche sólo poblada con dos aman-
[tes.
Ella y él, en impaciente simulacro,
siegan con el tajo de la vista
las espigas púrpuras de los fuegos de
[artificio.

En *Pliego de testimonios* son numerosas las modificaciones no sólo de versos o de conjunto de versos sino inclusive de simples palabras; la transcripción de algunos casos es útil para ilustrar lo referente a estas últimas modificaciones en las que se substituye un vocablo por otro más adecuado o que es de mayor exactitud; veamos dos o tres de dichos casos:

1ª versión

el ocio de intensas figuras
con que la luna *amuebla el agua*
.....
Deslizándose, arqueándose como un ti-
[gre de aire delicioso
.....
El amor *piensa* de nuevo en su perdida
[esfera
.....

2ª versión

el ocio de intensas figuras
con que la luna *invade* el agua
Deslizándose, arqueándose como una
[pantera de aire delicioso
El amor *rehace* de nuevo su perdida
[esfera

Delante de la luz cantan los pájaros aporta una enseñanza poética a la par de una enseñanza de humildad; ésta, es la que nos da un poeta joven al reela-

borar y dar un sentido a tres libros que habían cumplido ya una misión artística. Es más, sin sacrificar el tono arquitectónico de los poemas, el estilo, las inflexiones del poeta, se entra con amor al terreno de las figuras literarias que pugnan por una mayor lógica expresiva. Marco Antonio *crea* y re-crea, torna a Vicente Huidobro sin olvidar su propio aliento, sin traicionarse; sabe que "escuchando y cantando / el hombre renueva su palabra"; así lo canta él y así renueva su voz.

MAURICIO DE LA SELVA

Universidad de México.

SE TERMINO DE IMPRIMIR
ESTA REVISTA EL DIA 9 DE
NOVIEMBRE DE 1960 EN LOS
TALLERES DE LA EDITORIAL
CVLTVRA, T. G., S. A., AV.
REP. DE GUATEMALA NUM.
96, MEXICO, D. F. SIENDO
SU TIRADA DE 1,000 EJEMS.

PUBLICACIONES
del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Biblioteca de Clásicos de América

Constituirá no sólo una selección de autores y de obras iberoamericanas, sino también una historia de la literatura iberoamericana, en cien tomos. En cada tomo, la selección literaria irá acompañada de un estudio biográfico y crítico, notas explicativas y bibliografía.

Se han publicado los siguientes tomos, en su mayoría agotados:

		Estados Unidos	Otros países
I.	*Antología poética,* de Manuel González-Prada	2.50 Dls.	2.00 Dls.
II.	*Prosas y versos,* de José Asunción Silva	2.00 „	1.50 „
III.	*Cuentos,* de Horacio Quiroga	2.50 „	2.00 „
IV.	*Flor de tradiciones,* de Ricardo Palma	2.50 „	2.00 „
V.	*Don Catrín de la Fachenda,* de J. Joaquín Fernández de Lizardi	2.50 „	2.00 „

MEMORIAS
de los congresos del
INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Memoria del Primer Congreso: Volumen de más de 200 páginas, con trabajos de Alfonso Reyes, Torres Ríoseco, Manuel Pedro González, Mariano Picón Salas, etc. Pídalo a la Librería Universitaria, Justo Sierra 16, México 1, D. F. ..... 1.75 Dls.

Memoria del Segundo Congreso: Un volumen de más de 400 páginas, con trabajos de los más reputados especialistas en literatura iberoamericana. Pídalo a The University of California Press, Berkeley 4, California ..... 3.50 Dls.

Memoria del Tercer Congreso: Un volumen de 250 páginas, con trabajos de A. Reyes, Gilberto Freire, Afrânio Peixoto, Federico de Onís, Chacón y Calvo, Zum Felde, etc. Pídalo a Tulane University, New Orleans. En U. S. A. ..... 3.00 Dls.
En los demás países ..... 2.00 Dls.

Memoria del Quinto Congreso: Dedicado a *La Novela Iberoamericana,* véase anuncio, en página 391.

Pedidos a:
Myron I. Lichtblau
Hall of Languages, Syracuse University, Syracuse 10, New York.

INDICE DE LA
REVISTA IBEROAMERICANA

La Unión Panamericana, Washington, D. C., ha publicado en su Bibliographic Series No. 42, un INDICE DE LA REVISTA IBEROAMERICANA (de mayo de 1939 a enero de 1950) y de las MEMORIAS de los Congresos Internacionales de Catedráticos de la Literatura Iberoamericana (del Primero en 1938 al Cuarto en 1949).

Ejemplares de esta publicación pueden solicitarse a:

División de Publicaciones y Distribución,
UNION PANAMERICANA
19th & Constitution Ave., N. W.

Washington 6, D. C., U. S. A.

Precio del ejemplar: 0.25 de dólar.

ULISES CRIOLLO

José Vasconcelos

(edited by Ronald Hilton)

Youth holds the mirror to youth.
College students will follow
with keen interest
the early struggles of Mexico's
great educator and statesman.
These chapters from his
widely-read book
are rewarding in every way.

D. C. HEATH AND COMPANY

EDICIONES DE ANDREA

Ediciones limitadas de 250 a 950 ejemplares.
Precios indicados en U. S. Dls.
Máximos descuentos a libreros

ULTIMOS VOLUMENES PUBLICADOS

COLECCION STUDIUM

20) Monguió, L., *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española.* $2.00.
21) Leal, L., *Bibliografía del cuento mexicano.* En colaboración con Emory University, 1958. $2.00.
22) Marín, D., *Lope de Vega.* $2.60.
23) Montesinos, José F. *Ensayos y estudios.* Ed. J. Silverman. $2.90.
24) Carter, B. G., *Revistas literarias de Hispanoamérica.* $4.80.
25) Dunham, L., *Manuel Díaz Rodríguez, Vida y obra.* $1.60.
26) Mead, R. G., *Temas hispanoamericanos.* $2.40.

MANUALES STUDIUM

1) Torres-Ríoseco, A., *Breve historia de la literatura chilena.* $1.60.
2) Leal, L., *Breve historia del cuento mexicano.* $1.45.
3) Mead, Jr. R. G., *Breve historia del ensayo hispanoamericano.* $1.45.
4) Dauster, F., *Breve historia de la poesía mexicana.* $2.00.
5) Jones, W. K., *Breve historia del teatro latinoamericano.* $2.50.
6) Parker, J. H., *Breve historia del teatro español.* $2.40.
7) Olivera, O., *Breve historia de la literatura antillana,* 1957. $2.50.
8) Magda Esquivel y Lamb *Breve hist. del teatro mexicano.* $2.00
9) Brushwood y Rojas Garcidueñas *Breve hist. de la novela mexicana.* $2.25
10) Alegría, F. *Breve historia de la novela hispanoamericana.* $3.20.

ANTOLOGIAS STUDIUM

3) Leal, Luis, *Antología del cuento mexicano.* $1.45.
4) Marín, Diego, *Poesía española. Estudios y Textos.* $3.85.
5) Jones, W. K., *Antología del teatro hispanoamericano.* $3.20.
6) Carrasquilla, Tomás, *Seis cuentos,* $2.55.
7) Lamb, R. S., *Antología del cuento guatemalteco.* $1.80.

BIBLIOTECA MINIMA MEXICANA

15) Bermúdez, M., *Los mejores cuentos policiacos mexicanos.* $0.65.
23) Arellano, J., *Poetas jóvenes de México.* $0.65.
26 y 27) Carballo, E., *Cuentistas mexicanos modernos.* Amplio prólogo, 2 vols. $1.30.
31 y 32) Vigil, J. M. *Nezahualcóyotl. El rey poeta,* 1957. $1.30.

LOS PRESENTES

70) Bruno, R. L., *Ocelótl, Novela.* $1.00.
71) Banda Farfán, R. *Cuesta abajo, Novela.* $1.20.
72) Córdoba, L., *Lupe Lope.* $0.65.
73) Ochoa, S. E., *Desasimiento,* Cuentos. $0.80.
74) Cardona Peña, A., *Poesía de pie.* $0.80.
75) Balseiro, J. A., *Vísperas de sombra.* $0.80.

COLECCION LITERARIA

1) Iduarte, A., *Un niño en la revolución mexicana.* $0.80.
2) Reyes, Alfonso. *Quince presencias.* (Cuentos). $1.45.
3) Martínez, J. L., *Problemas literarios.* (Aspectos lit. Méx.). $1.45.
4) Bioy Casares, A., *Historia prodigiosa.* Cuentos. $1.20.
5) Anderson Imbert, E., *Los grandes libros de Occidente,* 1957. $2.50.
6) Aguilera Malta, D., *Trilogía ecuatoriana.* $1.00.

...And bear in mind that we supply most American, and European universities with all Mexican books. Correspondence in English. Mail us your desiderata and request our lists. Special discount to librarians, professors and bookdealers.

LIBRERIA STUDIUM
Apartado Postal 20979, Adm. 32. México 1, D. F., México.

HOLT'S Spanish & English Dictionary is:

Easy to use: ONE LIST for everything in English, ONE LIST for everything in Spanish — NOT six to ten lists as in other bilingual dictionaries.

Comprehensive: 10,000 more major entries than in any other one volume Spanish and English dictionary. It covers every branch of human learning and activity.

Modern: all the *new* words of nuclear physics, the wonder drugs, aerodynamics, electronics, radar, government, and everyday life.

Accurate: the only bilingual dictionary compiled to the precise standards of modern scientific lexicography.
English and Spanish as written and spoken all over the world—with complete coverage, *for the first time*, of American, as well as British English.

El Diccionario HOLT de inglés y español es:

De fácil uso: UNA lista para todo en inglés, UNA lista para todo en español — NO seis a diez listas según ocurre con los demás diccionarios.

Completo: 10,000 artículos principales más que en ningún otro diccionario de un solo tomo — inglés y español. Abarca todos los ramos de las actividades y del entendimiento humanos.

Moderno: todas las palabras *nuevas* de la física nuclear, las drogas milagrosas, la aerodinámica, la electrónica, el radar, el gobierno y la vida cotidiana.

Fiel: el único diccionario bilingüe compilado según las normas precisas de la lexicografía moderna científica.
El español y el inglés según se escribe en todas partes del mundo — abarcando completamente, *por primera vez*, tanto el inglés de los Estados Unidos de Norteamérica como el inglés británico.

compiled by
DR. EDWIN B. WILLIAMS
published by

HOLT, RINEHART AND WINSTON

L A V O Z

Algunas historias literarias

Babín, María Teresa, PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA (Historia, artes, literatura, costumbres), 509 págs. Profusión de ilustraciones. Tela . . . $ 7.00

Flores, Angel, HISTORIA Y ANTOLOGIA DEL CUENTO Y LA NOVELA EN HISPANOAMERICA. 696 págs. Tela . 8.00

García López, José, HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. 593 págs. con 300 dibujos de autores y portadas de libros. Tela 10.00

González López, Emilio, HISTORIA DE LA CIVILIZACION ESPAÑOLA, 739 págs. con 100 ilustraciones, bibliografía e índice onomástico. Tela 10.00

Hamilton, Carlos, HISTORIA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA. Primera parte: Colonia y Siglo XIX. Tela 5.00

Manrique Cabrera, Francisco, HISTORIA DE LA LITERATURA PUERTORRIQUEÑA. 384 págs. Tela 6.00

Novelas

Arenal, Humberto, EL SOL A PLOMO. Primera novela de la reciente revolución cubana. Ha sido traducida al inglés y al italiano. Edición inglesa, italiana o española . . . 1.50

Laguerre, Enrique A., EL LABERINTO. Novela que plantea los problemas de la libertad individual y colectiva en una república del Mar Caribe. La mejor novela de Laguerre hasta la fecha. Hay traducción inglesa. Edición inglesa o española, en tela 3.50

Sender, Ramón, REQUIEM PARA UN CAMPESINO ESPAÑOL. Edición bilingüe inglés-española en un tomo. *En prensa*

Pidan catálogo de nuestras ediciones bilingües y catálogos generales.

L A S A M E R I C A S P U B L I S H I N G, C O.

249 west 13th Street, New York 11, N. Y.

HISPANIC REVIEW

A QUARTERLY JOURNAL DEVOTED TO RESEARCH IN THE HISPANIC LANGUAGES & LITERATURES

Editors:

OTIS H. GREEN, ARNOLD G. REICHENBERGER.

Subscription price: $7.50 per year.

BENNETT HALL

University of Pennsylvania,

Philadelphia 4, Pennsylvania.

BULLETIN OF HISPANIC STUDIES

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE LIVERPOOL UNIVERSITY PRESS

Editor
ALBERT E. SLOMAN
University of Liverpool

Editorial Committee: NARCISO ALONSO CORTES, WILLIAM C. ATKINSON, REGINALD F. BROWN, MANUEL GARCÍA BLANCO, IGNACIO GONZÁLEZ-LLUBERA, A. A. PARKER, J. W. REES, P. E. RUSSELL, WALTER STARKIE, EDWARD M. WILSON.

Annual subscription, postage included: £2, $6.00 or 325 pesetas. Write *Bulletin of Hispanic Studies*, University Press, 123 Grove Street, Liverpool 7.

LA NUEVA DEMOCRACIA

Revista Trimestre

Artes y Ciencias... Filosofía y Letras...

Religión y Humanidades...

Subscripción: Dos dólares al año.

Cheques y giros postales se han de dirigir a

LA NUEVA DEMOCRACIA

475 Riverside Drive. New York 27, N. Y.

Director: ALBERTO REMBAO

SYMPOSIUM

A Journal Devoted to Modern Foreign Languages and Literatures

Literary History	Comparative Literature
History of Literary Ideas	Literature and Society
Literature and Science	Philology
Original Literary Essays	Trends in Recent Literature
Notes	Reviews and Appraisals

Published twice yearly by the Department of Romance Languages of Syracuse University with the cooperation of the Centro de Estudios Hispánicos and a distinguished board of Associate Editors.

D. W. McPheeters, Chairman Editorial Board
Frederick H. Jackson, Secretary
Benjamín F. Bart, Review Editor

For all matters concerning circulation and subscription, address:
Syracuse University Press, Syracuse University, Syracuse 10, New York.
Please send all editorial material to the Secretary

ASOMANTE

Revista trimestral literaria

●

La edita la

ASOCIACION DE GRADUADOS DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

●

Fundada en 1945

Directora *Nilita Vientós Gastón*

Subdirectora: *Manolita S. Pérez Marchand*

Dirección: Apartado 1142,

San Juan, Puerto Rico.

ESTACIONES

REVISTA LITERARIA DE MEXICO

Aparecerá con el ritmo de las estaciones del año

Editor:
ELIAS NANDINO

Jefe de Redacción:
ALI CHUMACERO

En venta en la República Mexicana:
Librería ZAPLANA, San Juan de Letrán 41.

Suscripciones y canje:
(Correspondencia, giros por suscripciones):
Dr. Elías Nandino, Calle Revillagigedo 108-202
Apartado Postal 2848 Teléfono 13-55-82

Precio por ejemplar		$10.00
Suscripción por un año		40.00
Suscripciones del extranjero	Dólares	4.00

FRANZ C. FEGER

17 E. 22 Street

New York 10, N. Y.

●

FRANCISCO J. SANTAMARÍA: *Diccionario de Mexicanismos*, 1959, 1,197 pages, cloth. $22.50

ESTEBAN RODRÍGUEZ HERRERA: *Léxico Mayor de Cuba*, 1958, 2 Vols., 560 plus 674 pages. $20.00

JULIO CÁSARES: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, 2a. ed., 1959, 482 plus 887 pages, cloth. $14.50

EDITORIAL CVLTVRA,

TALLERES GRAFICOS, S. A.

TELS.: 22-46-41, 22-08-32

GUATEMALA NUM. 96

MEXICO, D. F.

STATE UNIVERSITY OF IOWA

Ultimas publicaciones:

EDMUNDO DECHASCA: *Estructura y forma del Poema de Mio Cid.*

ALFREDO A. ROGGIANO: *Una obra desconocida del teatro hispanoamericano.*

Pedidos a:

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES,

Iowa City, Iowa, U. S. A.

State University of Iowa,

CUADERNOS AMERICANOS

La Revista del Nuevo Mundo

Publicación bimestral en la que colabora lo más distinguido de la intelectualidad hispanoamericana.

SUSCRIPCION ANUAL (6 volúmenes)

México	$	75.00
Otros países de América y España	Dls.	7.30
Europa y otros Continentes	„	8.80

Precio del ejemplar del año corriente:

México	$	15.00
Otros países de América y España	Dls.	1.40
Europa y otros Continentes	„	1.65

Ejemplares atrasados, precio convencional.
Los pedidos pueden dirigirse a la Av. Coyoacán Núm. 1035 o al Apartado Postal Núm. 965, México 1, D. F., República Mexicana.

QUADERNI IBERO - AMERICANI

LITERATURA, FILOLOGIA E HISTORIA EN ESPAÑA, PORTUGAL E HISPANOAMERICA

Editor: G. M. BERTINI
Universidad de Turín (Italy)

Precio por ejemplar: 1 dólar.
4 dólares cada ciclo.

ARCSAL

VIA PO, 19 TURIN - ITALY

INTER-AMERICAN REVIEW OF BIBLIOGRAPHY
REVISTA INTERAMERICANA DE BIBLIOGRAFIA

A journal containing articles, reviews, notes and selected bibliography with special emphasis on Latin America and inter-American relations. Featuring news reports about authors, publications and libraries provided by a staff of correspondents in forty-two nations and territories.

JAVIER MALAGÓN, *Editor.* JOSÉ E. VARGAS, *Assistant Editor.*

Published quarterly by the Division of Philosophy, Letters and Sciences, Department of Cultural Affairs, Pan American Union, Washington 6, D. C.

Subscription rates: $3.00 a year in the Americas and Spain; $3.50 a year in all other countries.

H I S P A N I A

The OFFICIAL QUARTERLY of the American Association of Teachers of Spanish and Potuguese

Established 1917

AURELIO M. ESPINOSA, Editor, 1917-1926;
ALFRED COESTER, Editor, 1927-1941;
HENRY GRATTAN DOYLE, Editor, 1942-1948;
DONALD DEVENISH WALSH, Editor, 1949-1957.

Published by the American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Editor, ROBERT G. MEAD, Jr., Dept. of Romance Languages, University of Connecticut, Storrs, Conn.

Associate Editors, NICHOLSON B. ADAMS, L. L. BARRETT, DWIGHT L. BOLINGER, AGNES M. BRADY, D. LINCOLN CANFIELD, J. CHALMERS HERMAN, MARJORIE JOHNSON, GERALD M. MOSER, IRVING P. ROTHBERG, WILLIAM J. SMITHER, MARIAN TEMPLETON, GERALD E. WADE.

Advertising Manager, GEORGE T. CUSHMAN, The Choate School, Wallingford, Conn.

HISPANIA appears four times a year, in March, May, September, and December. Suscription (including membership in the Association), $5.00 a year, $3.00 for students. Each number contains practical and helpful hints for teachers new to the field. For sample copies and information about subscription and membership in the Association, write to the Secretary-Treasurer, Laurel Turk, De Pauw University, Greencastle, Indiana.

Articles and news: *Editor*, Robert G. Mead, Jr., Dept. of Romance Lang., University of Conn., Storrs.

Books for review: Irving Rothberg, Dept. of Romance Lang., Temple Univ., Phila., Pa.

Advertising rates: George T. Cushman, The Choate School, Wallingford, Connecticut.

REVISTA HISPÁNICA MODERNA

Fundador: FEDERICO DE ONÍS

Se publica trimestralmente. Dedica atención preferente a las literaturas española e hispanoamericana de los últimos cien años. Contiene artículos, reseñas de libros y noticias; textos y documentos para la historia literaria moderna y una bibliografía hispanoamericana clasificada. Publica periódicamente monografías sobre autores importantes con estudios sobre la vida y la obra, una bibliografía, por lo general completa, y unas páginas antológicas.

Director: ANGEL DEL RÍO — EUGENIO FLORIT

Subdirectores:

Secretaria: S. REDONDO DE FELDMAN — ANDRÉS IDUARTE

Precio de subscripción y venta:

6 dólares norteamericanos al año. Número sencillo 1.50 dólares; número doble: 3.00 dólares.

Hispanic Institute in the United States
Columbia University
435 West 117 Street
New York 27, N. Y.

BULLETIN HISPANIQUE

Revue trimestrielle, organe des hipanistes français
ouvert à la collaboration étrangère

Comité Directeur:

Président: M. Bataillon, membre de l'Institut (Collège de France)
Secreétaire-Gérent: M. Salomon (Faculté des Lettres de Bordeaux)
Membres: Ch. V. Aubrum (Sorbonne)
P. Méıimée (Toulouse)
R. Ricard (Sorbonne)
A. Rumeau (Sorbonne)
J. Sarrailh, membre de l'Institut (Recteur de l'Université de Paris).
et Le Directeur des Annales, Doyen de la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Abonnements: France 15 NF.. Etranger 20 NF.
Administration et Centre de souscription directe:
Librairie Féret, 9, rue de Grassi, Bordeaux.